

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

22

نظرية المسرح
قواعد لتحليل العمل الدرامي

تأليف: سانتياجو ترانكون
ترجمة: رانيا عايد الرباط
مراجعة: أ.د. حسن عطية



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

نظرية المسرح

قواعد لتحليل العمل الدرامي

تـالـيف: سانتياجو ترانكون
تـرجمـة: رانـيا عايد الرباط
مراجعة: أ.د .حسن عطيــة

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإسبانى :

Teoria Del Teatro

Bases Para El Analisis De La Obra Dramatica

Santiago Trancon

Introduccion De Francisco Gutierrez Carbajo

Editorial Fundamentos 2006

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعيًا إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيرًا من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد. إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

مقدمة

يقتضى بناء أى نوع من النظريات تحديا دائما، وبخاصة فى أيامنا، حيث أهملت، بنصيب كبير أو قليل، النظم الكبرى من أجل علم القيم الأخلاقية القريبة والتوفيقية، وميزت الأفتراضات الحدسية أو التبعيدية فى مواجهة الصيغ الأبيستيمولوجية التى تعتبر من المسلمات والمنغلقات.

يفترض صياغة نظرية اليوم ليس فقط المعرفة بإتقان للمكان الذى يرغب إنشاء المبنى فيه، بل والأماكن القريبة والبعيدة أيضا للمجال الذى يرغب البناء فيه.

يستلزم وضع نظرية اليوم معرفة التقنيات المعقدة لوصل الأجزاء والمواد التى تؤسسها وتدعمها، وأيضا الميكانيزمات المعقدة التى تستطيع فقط بمهارة أو كفاءة تفكيكها أو فكها.

بناء نظرية اليوم هو محاولة التحقق من أفتراض يسمح لنا بتفسير الظواهر، رغم اننا نشك دائما فى حقيقة الأمر فى ان تلك التفسيرات ليست أكثر من خيالات مخصصة لتحديد هذه الظواهر.

يحتمل بناء نظرية اليوم معرفة ملائمة المقدمات الأبيستيمولوجية مع الدوافع الغريزية، وضع المنطق والبلاغة فى المستوى نفسه، وإجراء التحليلات، ليس من خلال مستوى الأفضلية، بل من خلال مستوى التساوى بين الخطابات

العقلانية المعرفية والفنية العاطفية.

يقتضى بناء نظرية اليوم، كما قال هوسرلHusserl، أستجواب الأرضية الأصلية للتوضيعات التى يرتبط ويوضح بها وعينا طبيعة الذاتية.

يفترض بناء نظرية اليوم معرفة ان عوالمنا مركبة ومعقدة وان كلماتنا متعددة المعانى، وأيضا الأحتراز من الأطروحات حول الأشتقاقات اللانهائية للمدلول Feyerabend 1974).

بناء نظرية اليوم يعنى الأقرار - بخاصة فى المسرح - بأن الأبداع، الأنتاج والتفسير ?فى الممثلين وفى المتفرجين - مرتبط بعملية التعاون، وأيضا الإقرار بأن فكرة semiosisالغير محدودة لا تؤدى إلى نتيجة ان التفسير يفتقر إلى المعايير (Eco 1992).

يؤدى بنا وضع صياغة نظرية اليوم إلى الأعتراف بأنه، فى مواجهة النظريات التافهه، التى يعتقد فيها ان الفاعل أكثر دهاء، سخرية وذكاء من المفعول، كما قال Baudrillard، توجد النظريات الحاسمة التى فيها المفعول، أكثر دهاء، سخرية وذكاء من الفاعل، ينتظره فى منعطف بسخرية.

خلاصة القول يعنى بناء نظرية صياغة نعم حاسمة لكل ما يعظم، يقوى، يجمل ويعزز الحياة.

من خلال هذه الأفتراضات أحقق أنا فى بناء نظرية عن المسرح، لسانتياجو ترانكون، الذى شرع فى تلك المهمة لأنه يعرف الحياة، التاريخ المسرحى والتقنية

المسرحية، وأيضا الأطروحات المتنوعة المصاغة حول ظاهرة العرض، المزودة، بالأضافة إلى ذلك، ببعض المعارف القوية للفلسفة، علم النفس، الأنثروبولوجيا وعلم الجمال.

بدأ التنظير(وضع نظريات) للمسرح متزامنا مع العروض الأولى. سنقتصرعلى تاريخنا الأدبى، حيث يعرض لنا Torres Naharro فى " Prohemio" a la propalladia مخططاً للدرامية الفرضية، بتكرار للملاحظاته بطريقة تقليدية، رغم أنها أحيانا وكما لاحظ Mac Pheeters (1973 : 16) بدون الأحتياطات ذات الصلة.

من جانبه، ترك لنا Agustin de Rojas Villandrando، فى الرحلة المسلية el viaje entretenido 1603، شهادة قيمة وفاتنة عن المسرح، العادات وأحوال الممثلين الكوميديين فى فترته. كتب لوبى دى بيجا العديد من التأملات حول الفن المشهدى فى أهداءات أعماله ، فى مقدمات المسرحيات الدرامية نفسها وأيضا فى شعره، كما فى Egloga إلى كلوديو، التى تعتبر تصويراً مسبق لما سيكون فنه الجديد فى كتابة المسرحيات الكوميدية (١٦٠٩).

فى الحديث التمهيدى ١٨٢٥ لـ Leandro Fernandez de Moratin فى طبعة كوميدياته، يتناول، بين أمور أخرى، ما يرتبط بخشبة المسرح والعرض نفسه. تلك العناصر المسرحية التى أعتبرها Moratin " زيادات" هى تحديدا التى مدحها فيكتور هيجو فى مقدمة Cromwell 1827، حيث يعرض مفهومه الفلسفى عن التاريخ الأدبى وفكرته عن تذوق الأنسان المعاصر للدراما. فى مراحل لاحقة،

وبخاصة فى أيامنا، فان تأملات الكتاب المسرحيين وبعض النظريين حول المسرح عديدة.

يعرفها سانتياجو ترانكون كلها ويتناول نظريته الخاصة، مدركا أن المسرح "ممارسة تاريخية لا يمكن أدراكها، غير متكررة ولا يعاد أنتاجها بذاتيتها نفسها، وعليه، فأنها بعيدة عن الشروط اللازمة لبناء ما يتعلق بالدراسة المنهجية والموضوعية". بالرغم من ذلك، يخرج الكاتب منتصرا من ذلك التحدى، ويضع نظرية، بدءا من تعريف المسرح حتى تحليل عناصره ومكوناته.

وحيث ان ما هو مكانى ذو أهمية شديدة، فلابد وان يوضح المسرح مكانه الخاص، "لابد وان يعرف مكانه فى العالم ?فى النظام الرمزى والأجتماعى- كممارسة وكمؤسسة، كمكان للمقابلة والمناقشة، مصدر للمتعة والمعرفة" وفى ذلك يساهم كتاب ترانكون بشكل كبير.

فيما يتعلق بالظواهر المحددة للبناء والتفكيك النظرى، يؤيد الكاتب إخضاع المفاهيم لتنقية دلالية- يجردها من الألتصاق السفيه أو الغريب- أكثر من تفكيكية. فى توافق مع الأمتعة، التى أشرت إليها سابقا، يضع سانتياجو ترانكون فى أعتباره جيدا إسهامات العلم، علم النفس، علم الأجتماع، علم اللغويات والتحديات الأبيستمولوجية الجديدة، بإسنادات لـ هوسرل، بوبير، أرمسترونج وكتاب آخرين.

يهمه من أدموند هوسرل مفهوم التوقف أو الأختزال الفينومينولوجى، الذى يدافع عنه الرواقيون، الذى يدرس ظواهر الوعى بعيدا عن كل حكم ذى قيمة

حول حقيقة محتواه. ملحا على تفرقة أرمسترونج بين نظريات محلية وعالمية وبين الخاصة بعوالم بوبير الثلاثة، التى ساعدته على توضيح بانوراما دراسات النظرية المسرحية.

فى مواجهة جزء كبير من الأعمال الحالية، المركزة على ما هو وصفى، من الواضح ان ما يخص كاتبنا هو ما يختص بالتفسير، كما نادى به جورج أستتر ١٩٨٠، بأنه فى غياب التفسير لا توجد ثقافة، بل صمت بدون صدى خلفنا.

فى مواجهة "كل شئ يصلح" المنهجى، للإشتقاقات اللانهائية للمدلول أو لما أسماه " Vattimoالأصولية النسبية"، يسأل كاتبنا مع P.Armstrongاذا لم "توجد معايير للتصحيح للتمييز بين القراءات الصحيحة والخاطئة" ويدعم مع Ecoان التفكيكية الراديكالية أيضا تقبل نظرية وجود تفسيرات غير مقبولة بشدة. ويشدد على مفهوم التفسير الذى يأخذه أرمسترونج من هيدجر والذى يترجمه على أنه "رؤية-مسبقة"، ويتوافق، حسب وجهة نظرنا، مع المفهوم الذى يدافع عنه Gadamerعن "السبق للفهم". لكن، كما يعلن من جهته Wolfgang Iser 1987: 237، "بمجرد ان يدخل القارئ فى النص، ستصبح أفكاره الخاصة السابقة متجاوزة بأستمرار".

فى هذا الخط السيرى فى" الغابات السردية" للمسرح، لا يتفادى ترانكون، بسبب ذلك، الأشارة إلى علم جمال التلقى، إلى البرجماتية وإلى مدارس أخرى مشتركة فى تفسير الظاهرة الفنية. أستخدم هنا المصطلح فنية كمصطلح نوعى يتضمن تعبيرات متنوعة، مثل المسرح، الرسم، الموسيقى، والنص الأدبى نفسه.

فى نظرته للفن، يشدد فى هذه النظرية للمسرح على أطروحات نيتشه التى تدين الذاتية الفنية وكلمات Bataille التى حسبها ليس الفن ملجأ للذاتية فقط ، بل وشكلاً للخروج منها أيضا. موضوع وذات هما، حسب ترانكون، حقائق متغيرة، متحركة، حية، فاعلة للأبداع ولدوافع الحياة ولإمكانيات التحول للمادة. يبنى ما هو ذاتى وما هو موضوعى فى المسرح توترا جدلياً مستمراً من التفاعل والإرتجاع الغذائى. يقتضى بناء نظرية مسرحية التفكير فى المتعة الجمالية للتلقى الذاتى مثلما فى متعة الفهم والتجربة التحليلية.

بالرغم من ان فكرة ترانكون تحافظ على مسافة معينة فيما يختص بنظريات K.Popper، إلا أنها تقترب منها فى معارضته للنسبية الراديكالية، وفى دفاعه عن التعددية. فى هذا يقترب أيضا من المسلمات حول نسبية مدرسة شيكاغو (Booth 1979) ومن التفكير المتعدد المفهومية للظاهرة الفنية المدافع عنها من قبل باحثين آخرين.

مثل هذه التأملات تناسب بطريقة خاصة المسرح، الذى، كما يظهر فى هذا الكتاب، يحيا لتقصى الحقيقة ولتأكيد الحرية كحقائق لا تتحل. فى تطور هذه الأفتراضات، الكاتب جزء من سلسلة من مقدمات سابقة حول العقلانية، العاطفية، الحقيقة والحرية. لا يتجنب أيضا المفهوم تسلية، المؤكد من قبل أورتيجا، ولا الأفكار عن الطبيعة والفن فى المسرح المصاغة من قبل فيكتور هوجو فى المقدمة المذكورة الخاصة بكرومويل. يهتم أيضا بمفاهيم الجمال والقبح، بأعادة النظر فى النظريات المختلفة المدرجة فى تعريف هذه التصنيفات، منذ el visu placet المتعة العرضية للمدرسين، حتى نظريات أوجين ترياس حول

ما هو جميل وما هو مريع، مرورا بأفكار R.M.Rilke، و h.Mullerونقل كلمات نيتشه فى أفول الأصنام El crepusculo de los idolosالتى حسبها، "بالنظرإلى الأمور من الناحية الفيسيولوجية، فإن كل ما هو قبيح يضعف ويحزن الإنسان".

محددا المجال النظرى، يمر سانتياجو ترانكون باستعراض تعريفه عن المسرح، محددا خصائصه ومكوناته الأساسية، العناصر البنائية للعرض ووظائف وتأثيرات الظاهرة المشهدية. منتبها إلى ما تم صياغته نظريا حول بعض من هذه القضايا من قبل - M.C.Bobes ? M. de Marinis ? T.Kowzan، يلاحظ كيف أنه من المعتاد الأنتباه إلى تعريف دلالى للمسرح مثلما إلى المقارنة مع النموذج النمطى فى أستخدام اللغة اليومية. من خلال هذه الإحداثيات يتم التحقق من تعددية المصطلح مسرح، ذى الثروة الدلالية والبرجماتية الكبيرة:مبنى، نوع أدبى، عمل درامى، مجموعة من الأعمال المسرحية لكاتب ما أو لفترة، نشاط فنى، عرض، أستعراض، ألخ. فى السياق الفنى والأجتماعى، يميز المسرح بالمزج أو التعايش للحقيقة والخيال. المسرح، حسب ترانكون، حقيقة متخيلة وخيال حقيقى، نشاط حيث يصبح الخيال حقيقة وتتحول الحقيقة إلى خيال. يتوافق مع أنا أوبرسفيلد (١٩٨٩ : ٣٨) فى تحديد ذلك التناقض، المحدد من قبل التوتر الجدلى للمسرحة/الأنكار، والذى بفضله يصبح الخيال حقيقة وتستكشف الحقيقة على أنها متخيلة. العملية التناقضية التى تتحد بواسطتها المفاهيم المتناقضة للحقيقة والخيال فى ملمحها الأساسى المميز فى المسرح. فى تعريف هذه الظاهرة المعقدة، يقارن سانتياجو ترانكون دائما حقائق ثنائية أخرى، مثل

الخاصة بمسرح وعرض، أدب ومسرح، روائى ومحاكاة، بالمقدمة الأساسية لتلك "الحقيقة الخيالية"، وبالأفكار نفسها التى صاغها أرسطو، ديدروت، لوثان، نيتشه، أورتيجا، جروفسكى، بيتر بروك، فيشر-ليتش، بيتر زوندى، ألفونسو ساسترى وماككاى، من بين آخرين. يضاف اليهم النظريات المسماه "عوالم طفيلية"من قبل أمبرتو ايكو، نماذج لعالم خاصة بالخيال الأدبى، أفتراضات من توماس ألباداليخو، "الأنثروبولوجيات الدائمة" المدافع عنها من قبل أنطونيو بريو وصياغات أخرى تساهم فى تدعيم النظريات المعلنة حول تناص أو تناقض الفن المسرحى:الخاص بخيال يصبح حقيقة وحقيقة توجد فقط من أجل الخيال.

بالنسبة للكاتب لا يفلت منه شأن مرتبط بتعريف خصوصية المسرح، مثل الخاص بالبدنية وبوجه عام، بحضور الأشكال المختلفة (البصرية، الصوتية، التشكيلية. . .)فى المشهد، منتبها إلى ماديتها الخالصة وتعبيريتها. اليوم لا يستطيع أحد الأندهاش اذا قلنا أنه ليس لدينا جسد، بل أننا جسد، وان الجسد هو ما يعرفنا فى تعبيراتنا المتنوعة ومواقفنا. بهذا المعنى، كان أ. أرتود أول من دافع بشكل حاسم عن أهمية الجسد فى المسرح، مثلما أشار ترانكون فى عمل منشور فى السبعينات، يصدق على هذه النظرية للمسرح. تؤكد مثل هذه الأفتراضات فى تطور الخصائص العامة والخاصة للمسرح، التى من بينها يبرز "الأداء للجسد ككلية".

يبرز ايرفن جوفمان بشكل أساسى (١٩٩٣) الطبيعة الدرامية للتفاعل الأنسانى، وبه فيما يختص بشأننا، تؤكد آنا أوبرسفيلد(١٩٨٩ :٢٠٩) ان "المسرح، قبل أى شئ، جسد، جسد ذو متطلبات للحياة. . . ". يوضح ترانكون أن المسرح

لابد وأن يقدم الجسد دائما ككلية، لا تشدد على أو تميز مظهر واحد منه.

كما فى قضايا أخرى، كان نيتشه سباقا فى تحديد أهمية الجسد وحاجة الفن والفكر لتجاوز المثالية الأفلاطونية.

يخرج من جسدنا الصوت، الذى، "كعملية فسيولوجية يشرك كل مجموعة الأعضاء ويعرضها فى المكان. الصوت هو أمتداد لجسدنا".(Barba 1986 : 80) يحمله هذا على تحليل تعزيز الكلمة المنطوقة وأعادة النظر فى المناظرة الطويلة حول المسمى بطريقة سيئة "مسرح النص"، منذ المقدمة الأساسية الخاصة بأن "الكلمة هى نقطة الربط بين جسد ووعى". يقول مثل صينى"تحدث وستكون"، خلاصة تصل لأقصى تعزيز لها فى المسرح. تشغل الكلمة مكاناً مركزياً بين المكونات الأساسية للمسرح المحدد من قبل ترانكون، وتلك المركزية هى بطل الباب المخصص للنص المسرحى. فى هذا الصدد، يعيد النظر فى ملاحظاتOrtega-Cesare Segre- De Marinis- Kantor- Ubersfeld- Garcia Barrientos...، ويدعم مع هيجيل ان الكلمات المسرحية ركبت بشكل خاص من أجل المسرح. كخصائص للنص المسرحى يحدد صفته الغير ذاتية، غياب الراوى، الأسلوب المباشر، المرسل اليه المتعدد، ألخ. يضع الأسلوب المباشر بنية له حول الحوار، الذى يعلن تعقيده فى تعددية الوظائف التى يمكن ان يلعبها. لقد أفسح الخطاب المسرحى المجال لمعضلات متنوعة حول أمتلاك صفة حوارية أم لا، معضلة يعززها Bajtin، ويعيد النظر فيها (1989) Pechey، Huerta Calvo (1995)، Grande Rosales(1994)، Romo Feito(1998) وكاتبنا.

يذكرنا ترانكون كيف يخترع ألفونسو ساسترى مفهوم "متحدثة" ليعرف اللغة المسرحية، هكذا مثل تفكير أيكو فى الوظيفة التفسيرية كجزء من الميكانيزم الخاص المولد لنص، والتقسيم بين نص أدبى ونص مشهدى الذى يدافع عنه De Marinis- Maria del Carmen Bobesوباحثون آخرون، وببراعة كبيرة، يعيد الكاتب النظر، عارضا حقا وفعلا أحد عشر نوعا من نصوص مختلفة داخل العالم الدرامى.

ما يشير إلى النوع الأدبى قضية ليست أقل جدلا من النص المسرحى. تكمن مشكلة الأنواع فى تعقيدها الذى يحدث صعوبة فى نسب بعض الأعمال إلى واحد منها فقط، ولا يشعر كتاب الأدب أنفسهم دائما بالراحة بسجنهم فى قوالبهم الصارمة. فيما يختص بأونامونو، على سبيل المثال، يلاحظ Perez de Ayalaانه يستخدم الأنواع الأدبية كما لو كانت "أنواعاً"حقيقية، بمعنى، أجزاء من التى يقطعها بمقياسه، حسب أحتياجاته وأهتماماته.

يتوافق كاتبنا مع Bajtinفى وجود علاقة شديدة الحميمية بين الأنواع وبعض مظاهر الحقيقة، بدونها لن نستطيع فهم جزء كبير من هذه الحقيقة. ينظم ترانكون، متتبعا Garcia Berrio(1992)، جدولا للأنواع الكلاسيكية الثلاثة مطبقا سلسلة من الملامح على كل واحد منها، رغم انه يعترف بان توزيع بعض تلك الملامح قابل للنقاش. فى أمر مشابه، يناقش Genetteفى جدولين مميزين التسجيل الزمنى المنسوب إلى كل نوع من قبل Humboldt- Schelling ?Steiger وباحثين آخرين. من المسلم به، بالأضافة إلى ذلك، وجود أعمال مثل la celestinaالتى لم يتوصل لأتفاق حول نسبها إلى نوع محدد.

يحيلنا سانتياجو ترانكون إلى أعمال Federico Sanchez Escribano- Javier Huerta Calvo –Alberto Porquerasلمن أجل دراسة تطور الأنواع الدرامية، ويعرض لنا مخططه عما يسمى الأربعة أنواع الفوقية (الغنائى، الملحمى، ا لدرامى والتعليمى)، منبهنا إلى الأحتياطات النظرية والمنهجية لوضع هذه التصنيفات فى الأعتبار.

حتى يكمل رؤيته عن المسرح كنوع ونص أدبى، يتصدى سانتياجو ترانكون لمشكلة الشفهية المسرحية، موافقا على تأكيد ألفونصو ساسترى(٢٠٠٠ : ٢٦٣) على ان المسرح "معمل كبير للشفهية". فى توضيح هذه الظاهرة يستدعى نظرية الحد الأقصى الخاصة بـGrice، نظرية فعل الكلام لـ J.R.Searleلو J.Austin و"علامات الخطاب"لـJ.Portoles (2001)، متصديا للشفهية من خلال العضوية والمادية الجسدية للغة ومن خلال خصوصية الحوار المسرحى.

مجتمع العرض، المدروس، بين آخرين، من قبل Guy Debord، ليس فقط مجتمع صور تأملية ومشهدية، بل مجتمعاً لتأملية ومشهدية الكلمة، وهو ما يؤدى إلى تحليل للعرض المسرحى وللعلاقات بين النص والعرض. يعرض ترانكون خصائص العرض المسرحى، متوافقا مع Diderotفى وضع الخيال فوق الحقيقة العادية ومعتبرا ان التحدى الأساسى للخيال، بتغاير العلامات والتشفيرات، يتأصل فى معنى مترابط، متحد وموحد للعمل.

بغرض تعريف العناصر البنائية للعرض، ينجز سانتياجو ترانكون عملية من الأختزال الفينومونولوجى، بشكل أنالوجى(مماثل) للمتحقق من قبل جروفسكى،

الذى يجسدها فى الممثل، الجمهور والأتصال، ومن قبل A.Badiou، الذى يختزلها إلى "جمهور-ممثلين ونص- فكر". من جانبه، يبقى مع الممثل، المتفرج والحدث.

فيما يتعلق بأول هذه العناصر، وحول القاعدة لبعض الأفتراضات لنيتشه، يشرح سانتياجو ترانكون ان الممثل يعرض لنا قبل أى شئ لعبة:"دعونا نتقبل ان، أعتبارا من الآن، أنا لن أمثل بذاتى، بل فى عرض، فى أستبدال لآخر(. . .). نظرتكم ومشاركتكم هما الشئ الوحيد الذى يمكن ان يدعم ويجعل هذا الخيال مصدقا ومؤثرا".

يصدق كذلك على صفة الحقيقة المتناقضة للمسرح ويعرف الحقيقة المسرحية على أنها ملائمة للجسد مع الخيال، بكلمات لـETIENNE Decroux:"لا أحد لديه عادة الكذب بالجسد"، والخاصة بـ" Dario Foاذا كنت تشاهد وتعرف قراءة لغة الأيدى، الأذرع، الجسد لن يفلت منك أى شئ من خداع الآخر". فى كتابة Iser، يعيد كاتبنا تقييم المعنى الأنثروبولوجى والثقافى لحالة الممثل وكما يحدث فى "البوابة الثالثة للحلم"، حسب كارلوس كاستنيدا، يعتبر اللحظة الأكثر فاعلية ومفاجأة للتأويل هى تلك التى يرى فيها الممثل نفسه وهو يمثل.

ترانكون، الذى كان قد أشار إلى الممثل على أنه شخص فى أعمال سابقة، على أنه مفسر وشخصية، يلخص فكره قائلا ان الممثل يجب وان يتعلم معرفة ان يتواجد(ما له صلة بجسده وتحكمه الشخصى)، معرفة ان يفعل(يمتلك مهارات

ومـواقف تفـسـيـرية)ومـعـرفـة ان يـكون(ولا يكون، أى، القـدرة حـتى يتـحـول إلى شخصية).

على صلة بالممثل وأيضا بالجمهور، يدرس موضوع العواطف الشائك، المناقش بشدة منذ Diderot وحتى Stanislawsky - Grotowski و.Lee Strasberg

بالنسبة لترانكون، نظرية عن التفسير، مترابطة مع الفكرة أو نظرية عامة للمسرح يدافع عنها، لابد وان تدمج مع الممثل-الشخص(? Artaud Meyerhold- Craig- Copeau- Fo)) ومع الممثل- المفسر (Grotowski-Barba) مع الممثل- الشخصية(Diderot- Prieto- Stanislawski- Boadella).يتأسس فن التفسير، حسب كاتبنا، على الإندماج المترابط بذلك الثالوث:الشخص، المفسر والشخصية.

يلاحظ كيف يتقدم فى الثلث الأول من القرن التاسع عشرAndres Prieto على أفكار Stanislawskiومن حسن الحظ تم نشر نظريته عن الفن الدرامى فى عام ٢٠٠١م من جانبه، حاول Eugenio Barbaتعديل مخططات تفسير Stanislawski.

يعيد سانتياجو ترانكون النظر فى أفكار Siegfried J.Schmidحول الأتصال الجمالى و"الخيال" أو "التخيلية"، والمفهوم "المنتج المشارك" أو "البنى" المقترح من قبل De Marinisلتحليل حالة المتلقى- المتفرج. وان أرسطو يؤكد ان المسرح هو فعل وبالنسبة لهيجيل ما هو أساسى فى الفن الدرامى هو "الفعل وتعبئته الحادة"، يعتبر ترانكون العرض مثل "فعل لأفعال"، مميزا بين أفعال جسدية،

لفظية وذهنية.

عند دراسة الواقعية المسرحية-أى، عند مشكلة الحضور أو الغياب لحقيقة مرجعية فى المسرح، إلى ما يلمح بأستمرار على مدى الكتاب - يخصص لها فصل هام. يبدأ بتقديم رسم بيانى للتوليف، مفسراً لأسلوبه فى تصور عالم الحقيقة، بمستوياته المتنوعة وعلى صلة بأبداعات الفن، الأدب والمسرح.

يسهم مفهوم الحقيقة الكلية، المدمجة فى العوالم الحقيقية، الخيالية والمتجاوزة للواقع وتطوراتها الخاصة، أسهاماً رئيسياً ليس لعالم المسرح فقط، بل للأبداع بوجه عام. هنا تعلن لمرة أخرى الأسلحة القوية النظرية التى سمحت للكاتب بتطوير هذا العمل الفاتن والعظيم. اذا كنا قد أكدنا فى بداية هذه المقدمة على ان ما هو متفرد حقيقة فى عمل ترانكون هو صفته التفسيرية، هنا نثبت بوضوح أن علاقتنا بالعالم تقاس دائما بتفسيرنا للحقيقة. يعيد أنتاج كلمات Jacques Ancet، التى حسبها "لا نرتبط أبدا بالأشياء مثلما هى، بل كما نبنيها" وبالفعل، لا توجد حقيقة وحيدة، حيث انها بناء متحقق أعتبارا من اللغة والثقافة. أيضا يعيد الكاتب أنتاج بعض كلماتنا : (Gutierrez Carbajo 2001 (19حول "الحقيقة الجلية والحقيقة البينية والحقيقة الثانوية" المناسب لمسرح Alfonso Vallejo- Bargson، حسبهما "ما ستبحث عنه الدراما وتحقق إظهاره الكامل هو حقيقة عميقة تخفيها عنا ضروريات الحياة" و الخاص بـTeodosio Fernandez (2001 : 296)، بالنسبة له "لا تنتهى الإنجازات العلمية بالألغاز، مثلما لم يلغ تطورعلم اللاهوت ما هو غريب من المعجزات، كما لم يضع التحليل النفسى(. . .) نهاية لرعب الكوابيس".

يظهر ترانكون كيف أن العوالم الحقيقية، الخيالية والمتجاوزة للحقيقة تكون فى تفاعل دائم ويطبق ذلك المخطط المفهومى على المسرح. كما أعلن، يخلق المسرح مكاناً وسيطاً حتى يستطيع ما هو متخيل مرغوب ان يصبح حقيقة وما هو حقيقى فادح يصبح خيالاً.

فيما يتعلق بوظائف وتأثيرات المسرح، يميز بين الوظائف الاجتماعية والوظيفة الجمالية، مدركا المتعة الجمالية على أنها "الأرضاء لحاجة أو لسلسلة من الأحتياجات الغير مباشرة والغير مرتبطة بطريقة مباشرة بالبقاء". لتوضيح هذه الفرضية، يميز قالبين أساسيين من المتعة الجمالية، المعرفية والعاطفية، مميزا، بدوره، داخل كل واحد أنواعاً مختلفة ومعتبرا ان الأغلبية يمكن ان تنسب إلى التأثيرات الأيديولوجية والعلاجية. إثبات كيف تتوافق هذه التأثيرات أو المتع فوق خشبة المسرح، كيف تربط وتدمج فى عمل درامى يبنى، حسب الكاتب، الطريق الأفضل لأستعادة معنى العرض.

فى تفسير معنى العرض، بجوار السيموطيقية، شغلت الأنثروبولوجيا دوراً أساسياً، مع إسهامات Geertz 1990 وباحثين هامين آخرين، وعلم النفس، المقدم هنا من قبل موجدينه الأساسيين. على صلة بهذا الأخير، بالرغم من أنه فى أجزاء مختلفة من الكتاب يقوم بعمل أشارة إلى اللاشعور، إلى ما هو خيالى وإلى الحلم، يخصص باب خاص للاشعور، عند معالجته للمسرح، يسميه الكاتب "المشهد الآخر". يتصل هذا الفصل، كباقى فصول الكتاب، بشدة بالسابقين، حيث يصدق من جديد على صفة المسرح المتناقضة، التى "تفكنا عند تعلقنا فى ذلك المكان الغير محدد حيث يكون الوعى حقيقياً وغير حقيقى فى الوقت نفسه".

بأسلحة علم النفس، الأنثروبولوجيا، السيموطيقية. . . ، سيكشف الكاتب صفة العمل المسرحى، التى تفهم على أنها كلية العرض المشهدى. فى هذا المستوى من التحليل، يركز الجزء الأخير من الكتاب على دراسة العمل المسرحى، معتبره كلاً معقداً وموحداً. من خلال وجهة النظر السيموطيقية، يقدم العمل المسرحى على أنه مجموعة من العلامات المنتمية إلى تشفيرات مختلفة، لكنها متصلة ومرتبطة فيما بينها، مشكلة بنية عامة مترابطة. على صلة بذلك، يدرس طبيعة هذه التشفيرات والعلامات وكيف تصيغ كلية بنيوية حول موضوع ما. يعيد الكاتب النظر فى المفاهيم حول التشفيرات والعلامات المصاغة من قبل Lotman ? Kowzan- Fischer-Lichte، بدون تفادى النظريات الكلاسيكية الخاصة بـSaussure- Peirce ? Morris ? Ogden ? Richardsتنظم العلامات المسرحية بنية العمل، التى يمكن ان تكون مقسمة إلى سلسلة من الوحدات، مثل مشهد، موقف، فصل وتتابع مشهدى. يعيد النظر، بالأضافة إلى ذلك، فى سلسلة أخرى من المفاهيم، مثل نسيج، قصة، محتوى، ترابط وموضوع. مميزا كيف تكون الخاصة بالشكل والمحتوى، رغم كونها متنازعة، فعالة من أجل تحليل الأعمال الفنية، وفيها يستكشف ترانكون مع هيجيل وسزوندى المطابقة المطلقة بين كلا المفهومين. فى حديث مشابه يستكشف مفهوم الشكل المطبق من قبل بيتر بروك وكانتور على العرض، مشددا على المبدأ العام المعروض من قبل ديفيد ماميت، الذى حسبه يكون المحتوى هو ما يوجه وينقى الشكل. ما يفهمه هذا الكاتب الأخير من مدلول العمل المسرحى يعادل مفهوم الموضوع فى نظرية ترانكون، مقتنعا أيضا بأن "كل ما لا يساهم فى إبرازمدلول العمل فأنه يعرقله: Mamet 1990- 67".

تأتى الإصابة أو الخطأ لعمل درامى محددة من سلسلة أخرى من العناصر، التى يشدد من بينها على التماسك والإيقاع. يتطابق الترابط مع التماسك النحوى، الجدلى، المشهدى والدرامى. انه ما يؤسس العلاقة أو التداخل العلاقاتى للأجزاء ويفرض ترتيب الأحداث والأفعال. لا يكفى، بالرغم من ذلك، ان يكون عملاً مجزءاً بترابط ومتماسك بطريقة مناسبة:من الضرورى ان يجد الإيقاع، كما أشرنا فى موضع آخر((Gutierrez Carbajo 2001- 25، ان سانتياجو ترانكون يستشهد ويقر بسخاء. أيضا يعيد أنتاج كلمات Emile Jacques-Dalcroze، التى حسبها خلاصة عمل الإخراج هى البحث عن الإيقاع الذى يتطلبه كل حدث، كل فعل، كل فصل وكلية العمل. تنشأ المتعة الجمالية فى المقام الأول من الإيقاع، حيث ان "من السعادة التى تعيش بداخلنا، نغطى كل ذلك الذى يحيطنا ونخلق هكذا الجمال".(Dalcroze 1999- 66)

يشارك مع الإيقاع بشكل خاص عرض الشخصيات والتخطيط للصراع، عناصر تستحق فصلاً آخراً هاماً. حول الشخصية- المشار إليها أيضا فى التقليد الأدبى والدرامى بالمفاهيم صورة، شخصية، فرد ودور-ولقد كتب الأساتذة Maria del Carmen Bobes Naves- Kurt وAnne Ubersfeld Spang- David Mamet، بين آخرين، صفحات شديدة الوضوح ، ولقد خصصت لتوضيح طبيعتها ووظائفها مؤتمرات عالمية(Maestro 1998) ومونوجرافات حديثة.(Oliva Bernal 2004)، تؤسس بين الشخصية والممثل نماذج مختلفة من العلاقة، ذات صلة بأنواع درامية مختلفة وبشكل الكيفية التى يعرف بها العمل ويقدم الصراعات.

يهتم بالمكان والزمن كفئات أساسية للعمل المسرحى، وبالمعنى نفسه يعبر سانتياجو ترانكون. لقد أشار أفلاطون وأرسطو إلى المكان والزمان، وواصل المفكرين اللاحقين منذ Kant- Hegel- Heidegger وحتى Genette- Blanchot Iuri Lotman -أعادة وضع وأعادة تعريف ما هو حقائق مسلم بها فى المسرح وفى الحياة.

فى مكان ما وفى زمن ما ينتج التلقى والتفسير للعمل، مفاهيم رغب فى ان يمنحها حالة جديدة أعتبارا من مدرسة كونستانثا والنظريات التفسيرية. يشدد ترانكون على ان الصفة الحوارية، الأتصالية والقصدية للعمل الأدبى تفرض على المتفرج، بالرغم من أنه، كحقيقى، بعيدا بالخارج، لا يستطيع التدخل فى عالم الخيال. المسرح، بالرغم من ذلك، تفاعل، حوار ملتزم بين العمل والمتفرجين. يحقق المتلقى، بالأضافة إلى منح معنى للعمل، عملية من التفسير. لكن ليس المتلقى المانح الوحيد للمعنى، يوجد أيضا، كما يشير ايكو، محاولة العمل، وكما قيل فى بداية هذه المقدمة، عرض المدافعين أنفسهم عن semiosis الغير محدودة حدودا لذلك النوع من التفسير. فى الفصل حول "فن التأليف والنقد المسرحى"يلمح إلى تلك "الحدود للتفسير"، التى، حسب ترانكون، يمكن ان تجدى فى الإرشاد من أجل تأسيس موضوع ومعنى النقد. الناقد، بكلمات Barthes، والمعاد أنتاجها من قبل كاتبنا، "يمكن ان يواصل أستعارات العمل فقط، لا ان يختزلها". يعتبر النقد المسرحى ضرورياً، ومثل التأليف المسرحى، لا يمكن ان يمارس بالكامل بدون أساس نظرى صلب. لذلك، يربط فى هذا الكتاب بين فن التأليف المسرحى، النقد والنظرية المسرحية. ورغم أنه لهذا السبب فقط يجد

الكاتب تبريرا لجهده لإرساء قواعد نظرية عن المسرح. لكن، كما حاولنا أن نظهر فى هذه المقدمة، يجلب لنا سانتياجو ترانكون أسباباً قوية جدا.

يكمل العمل النظرى ملحق مخصص لتحليل نصوص وقائمة كتب(ببلوجرافيا) جيدة الأنتقاء.

يشرح لنا Luzan فى كتابه فن الشعر أن "فى المساعى الكبرى، بالرغم من أن النجاح لا يصبح نجاحا، يجدى الفخر كجائزة لكونه جسورا". لقد تجرأ سانتياجو ترانكون على بناء عمل كبير سيجنى بلا شك نجاح كبير. وضع سانتياجو ترانكون نظرية مسرحية ستكون مرجعا لا غنى عنه فى الدراسات عن الفن المشهدى وأداة للمنفعة والمتعة بالنسبة لمنتجى، ممثلى ومتفرجى العرض الدرامى.

تمهيد

يتطلب اتحاد المفهومين نظرية ومسرح، مثلما نقدمه فى عنوان هذه الدراسة[1]، توضيحات مسبقة. وهو ما سيبدو فى أى بيئة أخرى لنشاط علمى أو أكاديمى أمراً عادياً (محاولة تعريف هدف الدراسة بواسطة نظرية مناسبة نقديا)، تثار فى حالة المسرح، منذ البدء، شكوك وريبة مبررة. فى المقام الأول، لأننا لا نتكلم عن نظام معترف به على هذا النحو، بهدف محدد ومسار من الدراسات والأبحاث المتحدة فى محيط ذلك الهدف، بل قبل أى شئ عن ممارسة تبدو مستعصية على النظرية، التى أثارت أهتماماً متزايداً منذ الثلاثينات فى القرن الماضى[2] فى البدء فى التفكير المنهجى ذى التوجه العلمى حول ذاته، ولكن حتى اليوم لم تنتج، على النقيض، أية نتائج ذات كيان أو كلية كافية كما لو أننا نستطيع التحدث، بمعنى أضيق، عن وجود نظرية عن المسرح. تواصل الأعمال والدراسات المنجزة كونها جزئية، ذات توجيه شديد التنوع، وبالرغم من أنها تقدمت فى السنوات الأخيرة نحو نظرية عامة، فلايزال الطريق طويلا لتدعيم الفكر المسرحى كنظام معترف به، مثل ما هو موجود اليوم، على سبيل المثال، النظريات عن الرواية، الشعر أو الأدب نفسه.

فى المقام الثانى، يبدو البحث عن نظرية عن المسرح محكوماً عليه منذ بداياته بالفشل فى الارتياب فى مقدرته الخاصة على العيش. لم يستطع المسرح، حسب البعض، الوصول إلى التحول إلى هدف دراسة لكونه ممارسة زائلة، خاضعة بسبب طبيعته الخاصة، إلى استحالة التحديد أو الموضوعية لأبعد من ممارسته

نفسها. لا النص، ولا أى وسيلة أخرى من أعادة الأنتاج للعمل المسرحى(فيديو، تصوير فوتوغرافي، التسجيل الصوتى، ألخ)يمكن ان يراعى الحدث المسرحى فى كليته[٣]. تغير الممارسات والأشكال المسرحية- وتطورها الدائم-، من جانب آخر، يجعل أى محاولة للتوحد أو التعميم مستحيلة. سيكون المسرح ممارسة تاريخية لا يمكن أدراكها، غير متكررة ولا يعاد أنتاجها بخلاصتها نفسها، وعليه، بعيدة عن الشروط المطلوبة للبناء فيما يختص بدراسة منهجية وموضوعية.

فى المقام الثالث، لا يبدو ان المسمى آداة مسرحية، مجموعة مهنى المسرح، من الكتاب إلى النقاد، المخرجين إلى الممثلين، كمجتمع فنى، يتطلب أو يحتاج إلى نظرية عن المسرح. واليوم لا يشعر المتفرجون، المتلقون والمستهلكون للحدث المسرحى أيضا، بتلك الحاجة. بإنغماس البعض فى المتطلبات المتزايدة لممارسة فنية تمتص كل نوع من الطاقات، تسلم الآخرين بسلبية معينة وفوضى لأستهلاك الأعمال التى لا تفهم ولا تمتع فى أحيان كثيرة يبدو الموقف محكوما، أيضا من خلال هذا المنظور، بعدم التقدم فى طريق البحث النظرى. بالأضافة إلى ذلك، علينا إضافة وجود تحامل مضاد للنظرية شديد التأصل بين مهنى المسرح، بما يرى ان كل أقتراب نقدى أو نظرى كمحاولة، ليس غير ضروري فحسب، بل وخطير، بالقياس بأنه يعتبر النظرية عائقاً للممارسة المسرحية، أو على الأقل، غير مجدٍ. مخرج ذو مكانة مرموقة، دارسا لفنه الخاص، مثل بيتر بروك قال:"لا أعتقد فى النظرية، أنا برجماتى مطلقاً"(.El Pais 4 xi 2000)الغريب هو أن هذا التأكيد يأتى من شخص حقق إحدى الأفكار الأكثر ألمعية حول المسرح وطبيعته الخاصة[٤].

هذه الشكوك ، عندما لا ترفض موضحة، من جانب من يعرفون ويمارسون فن المسرح بشكل أفضل، أمام أى محاولة لوضع أنظمة للتفكير المسرحى، ستبدو جدلية صلبة ضد أى غرض لوضع نظرية. وعليه ما هو تبرير ذلك أو أى أقتراب آخر من نظرية عن المسرح؟ يطرح هذا Patrice Pavis بوضوح:

أما بخصوص ناس المسرح، فنادرا أستخدام التحليلات، إما بسبب الخوف من السهد، من خوف غير محدد للنظرية أو ضد العقلانية الأولية، أو بسبب عدم الأهتمام أو لأنعدام الوقت والفضول. لا ترتكز القضية على معرفة كيف يجذبها نحو نظرياتنا، بل- هدنة من التواضع- من معرفة كيف ستمارس نظرياتنا تأثيراً حول ممارستها، بالطريقة نفسها التى أثارت ممارستها نظرياتنا (٢٠٠٠ : ٤٠).

ننطلق من أفتراضين:الأول، ان وصف الحالة ينتج مخالفاً للقاعدة:لا يوجد فن آخر يثير مقاومة للنظرية اليوم. الثانى، ان هذا الخروج عن القياس عرضى. الأستثناء أو الخروج عن القياس يعلن بطرق عديدة (لقد أبرزنا البعض:التأخر، نقص التوحد والتقدم فى وضع نظرية مسرحية، ريبة المهنيين، التغاير للممارسات وعدم الثبات لهدف الدراسة، إلخ). مما يؤثر علينا، نحدد مانيفستو آخر لهذا الخروج عن القياس:الفصل بين الدراسات الأكاديمية، من جانب، والأبحاث والأفكار المنجزة من المجددين الأكثر أهمية للفن المسرحى خلال القرن العشرين، من جانب آخر. الملفت للنظر المسافة (هوة تقريبا) الموجودة بين هذين المجالين للبحث. سيكفى إثبات بسيط لتأكيده. نادرا ما تستشهد الدراسات الأكاديمية أو تعلق على نصوص مكتوبة من قبل رجال مسرحيين معترف بهم، وفى الوقت نفسه لقد حثوا على تقنيات وممارسات جديدة ، أنجزت تفكيراً

مسرحياً ذا أهتمام نظرى غير قابل للجدل. بدورهم، أثار هؤلاء المجددون أنتباهاً قليلاً أو معدوماً للدراسات النظرية المتحققة فى بيئات جامعية أو علمية حول نظم مرتبطة، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بفنهم. اللغة والمفاهيم المستخدمة من قبل البعض-النظريين-بليدة وغير مجدية بالنسبة للآخرين-الممارسين أو البرجماتيين-. يعتبر الأول معجماً وتفكير الثانى، على النقيض، كعبث، غير دقيق، تعوقه الذاتية. يوجد هنا عدم تواصل مؤسف مليئ بعدم الفهم المتبادل، الكاشف لتناقضات أكثر عمومية. نصل هكذا الى تفكير ثان:أعتبار هذا الموقف الشاذ كعرض.

نقول ان الموقف الحالى للدراسات النظرية عن المسرح عرضى وعلى هذا النحو، يدفعنا إلى البحث عن تفسيرات ستحملنا مباشرة إلى المشكلات المركزية للنظرية، بدءاً من الصعوبات المرتبطة بتحديد هدف الدراسة نفسه. أيضا علينا ربط هذه العوائق بالحالة الحالية للممارسة المسرحية، التى يبدو تأثيرها(وساطة، تحديد، تفاعل) على الدراسات النظرية شرطاً يؤثر على القصد نفسه لأى أقتراب من نظرية عن المسرح.

عرض، لذلك، للصعوبات التى يقدمها هدف الدراسة وتحليل الممارسة، وأيضا للتأثير الذى، فى تطور التفكير المسرحى، له سلسلة من الأفتراضات المفهومية تلوث وتصعب ذلك التفكير النقدى. نحن نشير إلى أفتراضات نظرية عامة تشربت بالممارسة الحالية وبالكيفية التى يدمج فيها التفكيرحول المسرح نفسه. توضيح هذه الأفتراضات، فى حالتنا، شرط أبيستمولوجى وتفسيرى فى نفس الوقت، بالقياس بأنه يحدد فى جزء كبير الصلاحية النظرية للنتائج التى نتوصل

اليها ونفعيتها لها نفسها.

ما نرغب فى إظهاره، هو أننا نجد، خلف هذا الموقف الشاذ للدراسات عن النظرية المسرحية، مشكلات تؤثرعلى مبادئ ومقترحات عامة ليكون تناولها مسبقا أمراً حتمياً، لكنها، فى الوقت نفسه، لا تستطيع ان تكون حازمة بل تدخلنا فى موضوع وغرض هذا العمل نفسه. كذلك، سيكون من الضرورى على الحد الأدنى وصف ميكانيزمات التعارض اللغوى، ذى الصفة الدلالية-الأبيستمولوجية أو المعرفية، مع ما نجده فى كل خطوة بمجرد ان نحاول التقدم نحو توضيح للأفتراضات الأساسية التى ستستطيع تدعيم نظرية مسرحية. تقودنا الصفة المجردة والنوعية للعديد من المفاهيم التى نتحرك بها، فى الدراسات المنهجية مثلما فى المناقشات اليومية، إلى أفتراض محتوى دلالى يكون فى العديد من الأحيان مشوش وغامض، عدم الدقة التى لا تحل، كما يحدث عادة فى حالات أخرى حيث نستخدمها، من خلال السياقات الخطابية والوضعية. بعض هذه التفرعات الثنائية الأصطلاحية الأكثر تأثيرا هى:

فن / علم، نظرية / ممارسة، موضوعى / ذاتى، حقيقة / حرية، مسرح / حياة، جمال / قبح.

تعمل هذه المتناقضات كحالات معرفية لقوة غير عادية، حيث أنها تحدد مخططات ذهنية، عادات تفسيرية، شبكات من الذاكرة والتلقائية الأنفعالية ذات تحكم شديد الصعوبة. تعمل مثل أقطاب للجذب لأى معطيات معلوماتية جديدة، وفى الوقت نفسه تعمل "لتخزين" أفكار ومعلومات من كل نوع، تضع نظاماً معين

فى ذاكرتنا أو فى مجموعة المعارف، لكنها تبسط المشكلات والتفكير بأفراط. نستطيع بشكل دائم تقريبا ان نجد دليلاً على أهمية تلك المتناقضات الثنائية خلف أى مناقشة أو خلاف، ليس بين الفنانين فقط، بل فى العديد من مناقشات الخبراء الأكاديميين. إنها هذه الأفتراضات(أو شبكة براديجماتية أساسية) الثقافية والمعرفية، التى تؤثر أكثر فى الحفاظ على وضعيات مغلقة يكون تحليلها منتجا أكثربطريقة عقلانية، بقدرما يوقظ كل نوع من مقاومات مولدة، بالتأكيد، ليس فقط عن الأهمية التى نمنحها لها ذاتيا، بل عن المكان البنيوى الذى تشغله كعناصر من التماسك والأنتاج ذات التماسك الدلالى. التصدى لها هو أثارة تنافر معرفى لا يمكن تجنبه لنتائج غير متوقعة. أمر مفروغ منه، على النقيض، هو الحكم علينا بالأظلام وعدم التواصل. أيضا لابد وان تصل الوظيفة النقدية إلى ما وراء الحقيقة أو النطاق المفهومى بشكل تدريجى ووضع بعض الأفكار العامة فى تواصل مع أخرى. لا يتعلق الأمر ببناء "نطاق نظرى عام"، بل بأعلان أية النظريات تبدو لنا خاطئة وأيها نعتبرها أكثر إفسادا وعدم ملائمة من أجل تحليل ومعرفة أفضل للمسرح.

ليس غريبا هذا الأصرار على توضيح التعقيد الخطابى لهذه التفرعات الثنائية، مثلما سنرى، لموضوع وهدف هذه الدراسة، اذ أنها ستجبرنا على أن نثبت فى كل خطوة كيف تؤثر هذه الأفتراضات الذهنية على فكرة النظرية المسرحية نفسها، على محتواها ونفعيتها. هذا هو ما يسميه Octave Mannoni تنقية هدف الدراسة.

فى الجزء الأول لدراستنا، بمجرد تحليل تأثيركل هذه المفاهيم- والنظريات التى تدعمها- على المسرح، سندخل بالكامل فى محاولة وضع نظرية مسرحية، من تعريف المسرح حتى تحليل عناصره ومكوناته الأساسية. سيكون ضروريا، فى هذا المستوى الثانى، أن نضع فى اعتبارنا الأفكار والاقترابات النظرية التى وضعت حتى اليوم موضحين تماسكها وأنتاجيتها النظرية والتطبيقية، هكذا مثل الحدود والأخطاء الأكثر شيوعا التى تتضمنها بعض من هذه النظريات والدراسات. لقد تخليت، بالرغم من ذلك، عن عمل تقييمات عامة حول نظريات أو كتاب، واقتصرت على معارضة اثباتاتى بتأكيدات الكتاب الأكثر أهمية فى كل حالة، من أجل تعزيز، دحض، إتمام أو إيضاح أكبر لوضعيتى، أكثر من معارضة أفكار الآخرين. لذلك، ليس الغرض، الجدال أو استهجان آراء أو نظريات أخرى، وهو ما سيتطلب أحكاماً عامة ومؤهلات أكثر ضبطا وسيبتعد عن هدف هذا العمل. من جانب آخر، لا توجد حتى الآن، إعدادات عامة، نظريات عامة متماسكة، كما لو أننا نستطيع معارضة نظام نظرى بآخر. لا يعنى هذا أن أفكارنا لن تكون مدينة لكل ما فكر فيه مسبقا الآخرون، بل على النقيض، بدون أفكارهم واكتشافاتهم سيكون من المستحيل الإعداد للنظرية التى نقدمها هنا.

أخيرا، سنتصدى فى الجزء الثالث لدراسة المظاهر الأساسية للعمل المسرحى، ليس بغرض تقديم أى نموذج من التحليل، بل بالأحرى حتى نظهر إمكانية ذلك التحليل. من خلال هذا المسار أعتقد أننا تمكنا من تأسيس القواعد للدراسة الموضوعية والمنهجية للمسرح، معتبرين إياها كهدف علمى على المستوى نفسه أى هدف آخر، كما هو الأدب، التاريخ أو الفن، حقائق جميعها على قدم

المساواة مخترقة ومدعمة بتطبيقات، مؤسسات، عقائد وتجارب ذاتية ذات تحليل شديد الصعوبة والتوضيع ، وبالرغم من ذلك، توجد عنها نظريات ودراسات وافية ، صحيحة ونافعة معترف بها(٥).

الهوامش

١- يدرج هذا العمل داخل مشروع الجامعة الوطنية للتعليم عن بعد، حول الدراسات المسرحية، التى أنجزت، تحت إشراف الدكتور Jose Romera Castillo، فى مركز بحث السيموطيقية الأدبية، المسرحية والتكنولوجيا الحديثة، والتى كانت مقدمة كأطروحة للدكتوراه، تحت إشراف الدكتور Francisco Guitierrez CarbJO.

٢- تقدمت الشكلية الروسية ودائرة براغ من خلال دراسة الشعر واللغة الشعرية نحو السرد، لكنهما بالكاد توغلا فى تحليل النص الدرامى وأقل فى العرض المسرحى، باستثناء مجموعة صغيرة من الكتاب نستطيع أعتبارهم الرواد الحقيقيين للنظرية المسرحية المعاصرة:- O.Zicht ? J.Mukarovski (P.G.Bogatyrev ? J.Veltruski ?R.Ingarden انظر (Bobes Naves 1997 a : 65- 84). حتى اليوم، تخصص المقالات عن النظرية الأدبية عادة بعض الصفحات الهامشية إلى الدراسة، ليس عن المسرح، بل عن النص الدرامى. هذه حقيقة لافتة للنظر، اذ انه على الأقل نصف الأدب العالمى الأكثر شهرة هو أدب درامى، منذ سوفوكليس حتى لوركا، مرورا بيلاوتو، لوبى، كالديرون، شكسبير، جوته، راسين، موليير، براندللو، تشيكوف أونيسكو، على سبيل المثال لا الحصر.

٣- من أجل دراسة لأدوات التحليل- لأعادة بناء العرض المسرحى، أنظر ب. بافيس (٢٠٠٠ :٤٥- ٦٥)

٤- كتب ب. بروك نصين، بعيدا عن أى تمحيص أكاديمى، علينا أعتبراها نظريين:المكان الخالى (١٩٧٣) والباب المفتوح (١٩٩٤). ربما أراد ان يقول لنا أنه لا يعتقد فى - وعليه لا يتبع - أية نظرية، منهج أو تقنية محددة فى عمله (بأفتراض الوفرة الحالية والأختلاط للتقنيات المسرحية)، وهو ما لا يعنى ترك كل نظرية. فلا شئ أكثر عملية، بالرغم من ذلك، من نظرية جيدة.

٥- القانون العلمي للدراسات الأدبية - الذى نسترجعه هنا أيضا من أجل المسرح- كان معترف به منذ فترة توجد نظرية أدبية نستطيع ان نطبق عليها الخصائص التى يقرها Mario Bunge فى العلم-واقعية، التى تتخطى الأحداث، تحليلية، تواصلية، منهجية، نظامية، عامة، تفسيرية، تكهنية، مفتوحة، نافعة، واضحة ومتخصصة. انظر .(J.Romera Castillo (1998 : 65- 70

الجزء الأول
مفاهيم عامة
تحديد المجال النظرى

بات أمرا حتميا فى أية مناقشة حول المسرح، بعيدا عن طبيعة المنتدى أو المستوى الثقافى للمشاركين، أن ينتهى الأمر بالتحدث عن أى شئ فيما عدا الغرض الأولى للمناقشة: المسرح، مزاولته، محتواه، تأثيراته. تماما كما يحدث فى الدراسات حول المسرح، حيث يسهل إدراك أن بعضها لا يبعد دوماً فقط عن الهدف والغرض المعلن فى عناوينها، بل أنها تضع نظريات تصلح أيضا للرواية، كرموز إشارات المرور، فلسفة الفن، التاريخ السياسى أو علم اجتماع العادات. لا يجب أن ننسب السطحية التى تنزلق بها المناقشة والتفكير المسرحى نحو قضايا وموضوعات عامة أو تماسية فقط إلى قصور أو انعدام المنافسة بين الدارسين أو المشاركين، بل إلى اتجاه، نستطيع أن نقول،"إنه طبيعى"، يكشف إحدى خصائص المسرح: علاقته الحميمة مع النظام الاجتماعى والرمزى، وصلته الوطيدة بالعديد من القلاقل، المشكلات والجداول الذهنية ذات الطبيعة العامة، فردية وجماعية. هذا الاتجاه للخروج"من هناك"، للتجاوز، وللتدخل فى كل ما هو عقائدى وإنسانى، يوضح لنا حاجة المسرح إلى (وأيضا، أية نظرية يرغب فى "وضعها") توضيح مكانه الخاص، تحديد مكانه فى العالم - فى النظام الاجتماعى والرمزى - كممارسة وكمؤسسة، وكمكان للتلاقى والمناقشة، كمصدر للمتعة والمعرفة. يصاب المسرح بالعدوى من كل شئ لأنه يريد التدخل فى كل شئ؛ ولأنه نفسه حقل (مكان، زمان) من الممكن أن يمثل (إعادة إنتاج، الاستقبال، الاحتواء) كل شئ تقريبا. نقول كل شئ تقريبا لأنه فى الحقيقة ليس للمسرح حدود محددة مسبقا، لا بالنسبة إلى الصيغ الجمالية، العلامات، أو الرموز التى من الممكن أن تستخدم فيه أو تتولد منه، ولا بالنسبة إلى الموضوعات، المشكلات أو المحتويات التى يمكن تقديمها على المسرح من خلاله. ما هو مسرحى مبنى ومتجاوز باستمرار بما

يفوق حدود المسرح. يخلق المسرح حقيقة ذاتية، لكن هذه الحقيقة تركب، وتشاهد، وتتأول من الخارج ونحو الخارج دائما .

يجبرنا التيسير مسبقا، فى التفكير المسرحى، إلى اللجوء إلى أفكار ذات خصائص عامة، ومفاهيم مجردة تنتظم لتكون مقدمات بسيطة، على تحليل المحتوى والمعنى لهذه الاستدعاءات المعرفية التى تستلزم باتجاهها نحو التعميم المطلق،التدخل فى تطور العديد من المناقشات النقدية، وغير النقدية. سنرى أن الاستخدام المتكرر لسلسلة من التفرعات الثنائية ذات التصورات المستبعدة يأتى محددا بمعتقدات، أفكار ونظريات متعارضة نوعا، وهو ما يحمل المناقشة - ربما - إلى مناطق ذات"استثناءات ذاتية" حيث لا يمكن تقدم التفكير النقدى لأن الخطاب ينغلق حول نفسه. وحتى يتم تحرير التفكير من ذلك الاتجاه المحمى ذاتيا، ليس هناك أفضل من تذكر كلمات "كارل بوبر" حول هذه" الفلسفة الخاصة" (مجموعة مختزلة من القضايا النظرية)، والتى رغم ذلك ذات تأثير بالغ الخطورة:" وسواء كنا على وعى بذلك أم لا فلدينا جميعا فلسفة خاصة هينة.ورغم ذلك قد يكون لها تأثير مدمر على أفعالنا وحياتنا، مما يجعل من الضرورى محاولة تحسينها بواسطة النقد". (١٩٨٢ : ٤٢)

لذلك فنحن بحاجة إلى تحديد المجال النظرى لدراستنا بواسطة التحليل لمواقف محددة وأفكار كالتى تتأسس على الغموض أو التصميم لسلسلة من المفاهيم ذات الاستخدام المتكرر والحتمى، كمفاهيم الموضوعية، العلم،الفن، النظرية،الممارسة، الجمال، الحرية أو الحقيقة، التى تستنفذ فى نوايات حقيقية تقاوم وضع نظرية نقدية للمسرح. لذلك فنحن بحاجة إلى هذا الإيضاح لتثبيت

أسس النظرية الحقيقية، وجعلها مترابطة لوضعها فى مجال فلسفى ومعرفى مناسب. نحن لا نتطلع، بالرغم من ذلك، إلى حمل المناقشة إلى مجال تعريف المفاهيم، لتفادى المناقشات الاصطلاحية، العقيمة تقريبا دوما(١). أيضا لا يتعلق الأمر بحل مشكلات لفظية أو دلالية، بل باكتشاف أفكار ونظريات ضمنية منزوية فى استخدام مبهم للكلمات والمفاهيم . وكما أكد جيدا "بوبر"، لا يمكن أن تكون الأفكار حقيقية ولا باطلة، وإنما التعبيرات والقضايا (١٩٩٢ : ١٢١). لهذا فنحن لا نناقش الكلمات بل النظريات والجدليات اللذين تكونهما كلمات محددة.

١- الفن مقابل العلم

ابتداءً من القرن الثامن عشر- مرورا بالفترة الكبيرة لعصر النهضة والباروك، ومع هجوم التجريبية* والوضعية كنظريات للدراسات العلمية - كان الفن يتقهقر فى دائرة طموحاته، فاقدا مكانته الاجتماعية، حتى يفسح المجال ليحتل العلم مكان المعرفة والعقل والحقيقة، كأساس للتقدم والنظام الاجتماعى. وتحتم على الفن تحديد نطاق واضح، ليس منفصلا عن العلم، بل معرفا بتناقضه معه. ولقد وصلت هذه العملية إلى ذروتها القصوى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين برد فعل معاكس لعقلانية الحداثة والطليعة.

---

* يعنى مصطلح التجريبية هنا التوجه الفلسفى المعروف بـ Empiricism وتترجم غالباً بالفلسفة الأبيريقية حتى لا يحدث خلط بينها وبين مصطلح Escperimentatiom، وهى تؤمن بأن مصدر المعرفة الإنسانية الوحيد هو الحواس والخبرة العملية، لاغية وجود أية أفكار فطرية أو معرفة سابقة على الخبرة العملية (المراجع).

ولم يختف الانفصال بين الفن والعلم أثناء القرن العشرين فقط، بل تدعم أيضا. وبالرغم من ذلك، منذ نهاية الثلث الأخير من القرن العشرين ناقشت مجالات جديدة، وبخاصة فى الحقل العلمى والفلسفة، هذا التناقض الحاسم. فقد بعد العلم الحالى جدا عن الحرية التجريبية، وعن الوضعية والمفهوم الميكانيكى والنيوتونى. الذى بدأ مسيرته الحديثة بنظرية النسبية والفيزياء الكمية،من بين الآخرين، لم تحدث ثورة بالكامل فى الفيزياء فقط بل فى كل العلم وخطوة بخطوة، أيضا،فى الفكر وأسس النظرية المعرفية التى تبنى عليها العلوم والمعرفة. فلسفة الظاهرانية، من جانبها، جلبت إلى مجال العلوم البشرية والاجتماعية بعضا من التوابع التى وضعها النموذج العلمى الجديد فى التداول.

لايزال الفن بعيدا عن العلم، مستمرا فى النظر بريبة، مع ذلك، إلى أى تطبيق للمناهج العلمية فى نطاق الإبداع أو التأويل للأعمال الفنية. وعلى النقيض،فإن العلم، أكثر جرأة فى هذا السياق، يمتد اليوم لصيغ تحتك بقضايا ورؤئ قريبة من الفن. بأسلوب أكثر انفتاحا وتوظيفا فى كل مرة، لا يخلف ظهره إلى أكثر النظريات غرابة، مثبتا أن الحقيقة تواصل كونها مصدرا حتميا لمعارف جديدة. وتتقدم اليوم تجارب ومشاريع لم يتم الانتباه إليها كثيرا،ليست مستحيلة بالفعل بل غير صائبة أو مجردة من المعنى، لتوسع رؤيتنا للعالم، وتجبرنا على هجر الكثير من معتقداتنا الراسخة. فقد بدأ التحيز غير العلمى من خلال وجهة نظر نظرية، فى افتقار الجوهر(٢) .

ومن جانبه فقد تخلى العلم عن مفهوم الحقيقة كوجود موضوعى مطلق، وعن التوحد، وعن الوضعية كضمانات معرفية حتى ينفتح على مفاهيم أكثر قربا من

تلك التى يدافع الفن عنها منذ تجربة الذاتية والتعددية التأويلية. داخل نظام الفروع الإدراكية والأكاديمية، اعتبرت التفرقة القديمة بين العلوم والآداب، علوم بشرية وعلوم طبيعية،عديمة الجوهر: "العلوم البشرية والعلوم ليست منفصلة بتقسيم معرفى لايمكن اجتيازه (...). إن الأدباء والعلماء يفسرون أشياءً مختلفة ويصيغون مقترحات مختلفة لكنهم يفهمون بالطرية نفسها".Armstrong:1992:44-43.

يؤكد الكاتب نفسه فيما بعد: العلم مثل النقد الأدبى بهما تعددية، فى المجالين "الحقيقة"هى مجموعة متعددة من الحقائق (...). تعريف العلم بالمعرفة والفن بالقيمة يبسط الآداب أيضا. الأعمال الفنية ليست فقط تجسيدا لقيمة، لكنها أيضا طرقا للمعرفة قد تشكل تهديدا لما ألفنا من نماذج حتى نفهم العالم.كما يشير" Nelson Goodman لا يجب أن نأخذ الفنون بجدية أقل من العلوم كوسيلة للاكتشاف، وللإبداع ولاتساع المعرفة". (١٩٩٢ :٥٢-٥٩)

لقد ترك العلم، عند استقراره فوق هذه المبادئ الجديدة، الفن بدون براهين صالحة ليعارضه. إن الفن بحاجة إلى إعادة تعريف مجاله الخاص . فالثورة المعرفية للعلم تؤثر عليه بطريقة مباشرة بحيث لا يستطيع الاستمرار فى الحفاظ على استهانته المتعالية للمعرفة التى إذا لم تنته بداخل مقدماتها فلن تعارضها يستطيع الفن، بالإضافة إلى ذلك، أن يجد فى العلم مصدرا خصبا لألهام أو لتحفيز إبداعه الخاص، وقد أصبح التقسيم الثنائى القديم غير مجدٍ. فالتناقض فن/علم يجب وأن يتحول إلى تفاعل. لا يتعلق الأمر بإلغاء التفرقة بين نشاط وآخر بين حالة وأخرى من حالات الاقتراب من الحقيقة،التى تؤدى وظائف

محددة بل بتسهيل التبادل المنتج، والتقارب الخصب.

الفن تجربة ذاتية، لكنه أيضا معرفة موضوعية. إنه إبداع وتجربة فردية، لكنه أيضا نتاج ذاتية جماعية ومناقض للتفسير المقولب. لا يهمه القيمة فقط بل الحقيقة أيضا. يريد الفن ألا تنفصل الحقيقة عن القيمة ، عن الجمال، والمتعة، إنه بحاجة إلى الذاتية لكن هذا لا يعنى أن عليه أن يتوحد مع المذهب الذاتي. إنه يخلق حقيقة ذاتية لكنه أيضا يطمح إلى تغيير الوعى وتحويل العالم.

وجد "بوبر" تشابها بين الفن والعلم مؤسسا على وجود نشاط عام فى هذين المجالين الخاصين بالإبداع الإنسانى:"ربما لا يغيب عنا رؤية أن الفنانين مثل العلماء يستخدمون فى الواقع منهج التجربة والخطأ"(١٩٨٢:٢٣٤) وهذا يعنى،المنهج العلمى،وهو "منهج الحدس الجرئ والفطن المتبوع بمحاولات صارمة لتفنيدها" (١٩٨٢:٨٣) لهذا كله فإن الحديث حول الانفصال بين العلوم والآداب يبدو مشكلة مصطنعة:

ولقد كان تطور الاختلافات بين العلم والأدب لفترة طويلة من الزمن صيحة انتهت بتحولها إلى دعابة. فالاثنان يمارسان منهج حل المشكلات، منهج التكهن والدحض الذى يستخدم بكثرة لإعادة بناء نص ممزق مثل بناء نظرية قريبة من النشاط الإشعاعى(١٩٨٢ : ١٧٥).

لكن التأكيد اللافت للنظر من"بوبر" هو"بعد كل شئ، أن العلم ليس أكثر من كونه فرعاً من الأدب"(١٧٤ : ١٩٨٢). لا يقول إن الأدب جزء من العلم، والذى سيبدو أكثر تناسقا مع تفكيره، بل إن العلم فرع من شجرة الأدب. الأمر هكذا

لأن العلم الحالى والمنهج العلمى بصفة عامة يلعب دوره من خلال خيال جرئ، عمليات من التجارب، اقتراحات لنظريات"وهمية"(حيث لا يوجد لا تناقضات ولا تفنيد) إلخ، لكن أيضا لسبب آخر أساسى، لأن العلم مثل الفن يخلقان منتجات، محتويات غرضية، والتى تتحول لتشكل جزءاً يسميه هو "العالم الثالث"(٣)، عن المعرفة الموضوعية، القائمة على وجه الخصوص على نظريات، مشكلات، مناقشات، وتفسيرات. لذلك لا يدرك الفن على أنه نشاط بسيط "للعالم ٢" (العمليات الذاتية الداخلية)، بل كنتاج أو حقائق موضوعية قابلة للمقارنة، فى هذا المعنى، بالنظريات أو المقترحات العلمية.

لهذا نظن أن المسرح لا يمكن أن يظل بعيدا عن تغيرات العالم الحالى ، عن إسهامات العلم والتحديات المعرفية الجديدة. فكلما أُرجئ اندماجه فى عالم التفكير العلمى وكلما هرب من المعرفة والعلم الحالى إلى العلوم الإنسانية كلما ابتعد أكثر عن نفسه. سيكون أقل ثقة فى إيجاد مكان خاص ليس على الصعيد الرمزى فحسب، بل وفى المجال الخاص بالممارسات الفنية والمؤسسات الاجتماعية.

إن الأمرلا يتعلق بإنهاء التعارض بين العلم والفن، بل بجعل تفاعلهما ومواجهتهما منتجة.إن المسرح بحاجة إلى تشريع نظرى يمنحه مكانا فى ترتيب العلوم، فى تنظيم وتوزيع المعرفة. لا يتعدى هذا على صلاحية وحرية ممارسته،بل على العكس تماما: سيمنحه ثقة فى نفسه يفتقرها الآن.

لا يغيب عن أذهاننا أن الممارسة المسرحية صارت عقلانية، ليس من المناسب التخلى عن الحدس، التفكير المتشعب، التدفق الحر للإبداع أو حرية التأويل. فيكفى كونها غير عقلانية، تعلى من التحيزات المناقضة للنظريات مع الأخذ فى الاعتبار التقدم العلمى(علم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، الأدب،علم اللغويات، باعتبارها أكثر العلوم قربا من الظاهرة المسرحية) حتى يجدد المسرح الرؤية والفكرة التى لديه عن نفسه، مستخدما أدوات نافعة يحلل بها ويقيم ممارسته الخاصة والتأثيرات التى يحدثها فى الجمهور. ليس المسرح كالفن، بحاجة إلى إعلان رفضه للعقل والعلم حتى يدافع عن أفكاره وطريقته فى التعبير، فى اختبار وتفسير العالم. العلم يحترم حالته الخاصة فى التنظيم وبناء الحقيقة. يستطيع الفن الإدراك أيضا ليس بمنظور العلم فقط، بل لما يستطيع أن يجلبه له، حتى يصل لفهم أفضل لنفسه ولما ينتجه.الفن (ممارسة وتجربة، عملية ومنتج) لا يمكن تفسيره بالعقل وحده، فليس كل ما لا يستطيع العقل تفسيره غير عقلانى، وليس ما لا يفسر هو نفسه الغير عقلانى. ببساطة يكون فى مجال آخرلا يستطيع الدخول إليه بواسطة العقل فقط، فهذا يتطلب نوعا آخر من الاقتراب.

وبالرغم من ذلك، يمكن تطبيق العقلانية والبحث عن المعرفة الموضوعية على المسرح، وبخاصة فى بناء نظرية درامية. يقتضى هذا استخدام وسائل معروفة الصلاحية، قادرة على إخراج المناقشة النقدية والتفكير من المغالطة والذاتية.

يوجد ثلاثة براهين للصلاحية مطبقة على المسرح - وهم ما يستخدمهم العلم وأنظمة أخرى لإقامة معايير عن"الموضوعية"- والتى من الممكن أن تخدمنا حتى نتعرف على التفسيرات المتعددة للنصوص والظواهر المدروسة من جانب ومن جانب آخر حتى نتجنب ذاتية ثنائية فى تفسير هذه النصوص والظواهر نفسها، حيث يقول السيد "أرمسترونج" P.Armstrong شيئا مناسبا للأدب يمكن تطبيقه تماما على المسرح:

عقلانية التفسير الأدبى مصاغة من قبل براهين الصلاحية الثلاثة: الشمولية، الكفاءة، الذاتية الجماعية (...). هذه البراهين لا تستطيع ضمان صحة افتراض ما، لكنها أجل تحدد أنه من الجائز أن يكون للإدراك الأدبى تطلعات "عقلية" تمكن فرضياته من الالتحام،وإظهار فائدتها وتوحد جمهوره (١٩٩٢ : ٤٥-٤٦)

دليل الشمولية يشير إلى كفاءة نص، افتراض أو نظرية لإنشاء كل متلاحم تتفاعل كل أجزائه بشكل مناسب، والذى يتضمن فى تفسيره أو تأويله أكبر عدد ممكن من العناصر، المكونات أو الظواهر التى هى هدف الدراسة.

دليل الكفاءة يتكون من فحص وتحديد التأثيرات العملية أو الوظيفية لنظرية ما أو تفسير ما. لا تقاس الكفاءة بمعايير النفعية و"التطبيق المباشر"فقط، بل وبواسطة قدرة نظرية ما أو نص على خلق تصور عن نفسيهما فيما بعد، معلين الأهمية الخالصة الملائمة لهما من أجل "إثبات قدرتهما على تفسير الأحداث.

دليل الذاتية الجماعية ضرورى حتى تتجاوز دراسة، نص، أو عمل أدبى، أو نظرية، التقييم الذاتى الخالص وتحولها إلى صلاحية، أو قيمة عامة يستلزم التناقض وإرضاء مجتمع، لمجموعة كافية من الدارسين، القراء،المفسرين أو المشاهدين، حسب الأمور، من أجل"إضفاء الموضوعية" من خلال البينية، فرضية، نص، عمل فنى أو نظرية. عندما نتحدث عن الذاتية الداخلية فنحن لا نشير إلى أية طائفة، اتحاد صوفى أو تجربة داخلية مشتركة. إن الأمر يتعلق ببساطة بإخضاع قضية ، رأى أو ادعاء إلى المعرفة العامة بطريقة تمكن المهتمين الآخرين من الاشتراك فى المناقشة، فى التجربة وتقدير التأثيرات، أو النتائج النظرية والتطبيقية لافتراض ما.

من الممكن أن تخضع أية دراسة أو تفسير للمسرح إلى براهين الصلاحية الثلاثة هذه. وقد أوليناهم اهتماما شديدا فى حالتنا فى كل لحظة بهدف تزويد تأكيداتنا بقاعدة صلبة.

لهذا فإن الفن والعلم شكلان مختلفان من أشكال المعرفة والتفسير للعالم، لكن لا يبتعد الواحد عن الآخر. إن فصلهما شديد الأهمية لانشاء جسور للأتصال والتفاعل بينهما .إنهما لا يختلفان لأن أحدهما - العلم - موضوعى، نافع، عقلانى والآخر- الفن - ذاتى،غير مجدٍ، غير عقلانى. فكل واحد يعرف مضماره الخاص من"المنفعة" : العلم، باتصاله بالاحتياجات الأساسية المادية وبالمعرفة الموضوعية، الفن، بدوافع واحتياجات نظام آخر(٤) .

الفن، من جانب، يجعلنا نتفادى هذيان العلم فى محاولته لاختزال العالم إلى صيغ ونظريات قد تصبح ضارة بشكل مطلق فى ظل "الحقيقة"(٥) . تماما مثل العلم من الممكن أن يقدم مقاومة محدودة فى مواجهة هذيان الفن الذى فى ظل "حقيقته"يحاول أن يحول التجربة الإنسانية إلى فوضى تامة، أنانية ذاتية أو سوق متوحش. ليس كل من الفن والعلم بريئاً ، فلهما تأثيرات حقيقية حول المجتمع والعالم الذى نعيش فيه، والذى لن نستطيع تقييمه داخليا أبدا، تجاه ما علينا التمسك به دائما، موقف نقدى ومتفتح فى الوقت نفسه. لا الإيمان والثقة العمياء فى العلم والتقنيات كما يسوق له دعائيا اليوم بشكل مكثف، ولا الإعجاب والخضوع المفتون أمام أى إعلان فنى. نحن بحاجة شديدة للفن كحاجتنا للعلم،لكن تطورهما وإثمارهما ليسا مرتبطين بموقف نقدى ثابت، بل على العكس. عندما يتحول العلم أو الفن إلى أيديولوجيات مغلقة، بمزاعم ذات حقيقة مطلقة (العلم موضوعى، الفن ذاتى) يفقدان كل معنى ويناقضان طبيعتهما الخاصة: توسيع، من خلال الإبداع والنقد، محيط ما هو إنسانى، معرفة العالم والاستمتاع بالحياة. كتب الفونسوساسترى Alfonso Sastre يقول : كما نرى، توجد جسور مقبولة بين العلم والفن، جلية بالنظرة المتيقظة والمتعمقة، لن نلحظها إذا حبسنا أنفسنا كل فى عالمه: الفنانون من هنا، العلماء من هناك.بالنسبة لى (...). أحب أن أرى علماء من فروع مختلفة (وليس من العلوم الاجتماعية فقط) فى اجتماعاتنا ومؤتمراتنا الفنية. (٢٠٠٠ : ١٤٥)

على أية نظرية خاصة بالمسرح أن تفتح تلك الجسور حتى تتداول معلومة خصبة وفكر من جانب إلى آخر، حتى تثرى التجربة الإنسانية وتجعل المجتمع

أكثر تفهما،بكل ظواهره، متضمنا ما يخص المسرح، بشمولية وتواجد دائم.

٢- النظرية في مقابل التطبيق

يعد التناقض بين النظرية والتطبيق واحداً من الأبنية المنقسمة عليها، الأكثر "كثافة" وإرباكا وحضورا فى أى أطروحة أو مناقشة حول الفن المسرحى. ومن المعتاد سماعه فى المناقشات أو قراءته فى النصوص أن المسرح"ليس نظرية، بل ممارسة". المواجهة نظرية/ممارسة واحدة مما يثير الاحتدام والنزاع بين أساتذة المسرح. سنشير الآن إلى واحدة من أكثر التصريحات إلفاتا للنظر لهذه المواجهة: الفصل الجذرى بين نظريات الفن الدرامى ومنفذين العمل أو العرض المسرحى، بينهم من"يطأون" المسرح ومن"يفكرون"حوله فقط.

لكن الافتراض المعرفى بعدم انسجام النظرية والممارسة يمتد إلى أنواع أخرى كثيرة، تحطم وتبرر كل شكل من عدم الاتفاق وسوء الفهم: الصيغة المسرحية أو التطبيق على المسرح،الحدس أو التكنيك،مواهب طبيعية أوعمل صارم، رأس أو قلب،إلخ(٦).

مثل حالة بنية التفريع الثنائى السابقة،نحن بحاجة إلى تحريرالتناقض النموذجى النظرية ضد التطبيق، حتى نجعل الفرضية الجديدة منتجة وتضع فى اعتبارها تفاعلها وروابطها المتبادلة.

يفترض التركيز الصحيح للمشكلة تأسيس مبادئ معرفية تؤثر، ليس فقط على المحيط الداخلى للنظرية، بل على علاقتها بالتطبيق ومرتبتها الرمزية. إن

الممارسة تعد مستحيلة بلا فكر، وبالمنطق نفسه فليس هناك فكر بلا نظرية تدعمه. وإن تلك النظرية والتفكيرسيكونان تلقائيان، لاشعوريان ومتناقضان قليلا أوعلى النقيض، سيؤثرالنقد والإتقان مباشرة على التطبيق. ليس تفكيرنا وخريطتنا الذهنية ، والنظرية أبرياء أبدا بالنسبة إلى ما نفعل وكيف نفعله.

نحن"مدانون"على الدوام بالتفكير فى أفعالنا وتفسيرها، بتقييمها والحكم عليها .عند فعل هذا فنحن نساعد النظريات،التخطيطات العقلية، المبادئ الأكسيولوچية والنظريات المعرفية التى تندرج تحت أشكال العقائد والأفكار، على التصرف ، القيادة، تحديد أفعالنا بطريقة لا يمكن تفاديها. بالرغم من ذلك، وكما أن هناك أشكالا كثيرة للممارسة، والتصرف، توجد أيضا صيغ عديدة للتفكير ووضع النظريات. يوجد تفكير عفوى وغير تحليلى، وآخر نقدى ومتقن، تفكير تأملى ونظرى، وآخر عملى وحيوى. عند تعميم التناقض النظرية/التطبيق، نبسط ونلغى العلاقات المعقدة بين التفكير والأداء. فى حالة المسرح، يؤثر هذا التبسيط مباشرة على تحديد وتعريف الهدف الخاص من الدراسة.

سبق وأن ذكرنا أنه توجد عناصر ملازمة،أهداف، تحول الحدث المسرحى إلى مادة ذات دراسة معقدة،كئيبة، وتصعب ظهور نظرية مناسبة. ولقد كانت الصلة التاريخية الوثيقة للمسرح مع الأدب، بدورها سببا فى أن تكون الدراسات حول المسرح مستقلة دائما عن النظرية اللغوية والأدبية. لكن النظريات التقليدية ظهرت غير كافية لدراسة المسرح على أنه فن خاص. الثورة التى بدأت فى محيط تلك الأنظمة فى الحقب الأخيرة (السيموطيقيا، البراجماتية، جمالية الاستقبال، علم اللغويات النصية، على سبيل المثال) أيقظت اهتماما جديدا

لدراسة المسرح، لكن،كما سنرى، تواصل بلا تحديد لنطاق محدد للتحليل وما يقتضيه هذا حسب التشكيل والتمييز للنظرية نفسها.

السعى العلمى والأكاديمى ، من جانب آخر، لمحاولة"توقير"الدراسات عن المسرح، لإخراجها من الإغراق فى الذاتية ونقص التدقيق النظرى، كان سببا، رغم ذلك فى سوء الاستعمال للاصطلاحات التى تطبق وتستخدم بشدة فى مجال المسرح فقط. يجب أن نضيف إلى الاصطلاحات المربكة وعدم التطبيق السيميوطيقى للكثير من الاصطلاحات الجديدة كثرة الأساليب البلاغية المبهرجة، المستغلقة الفهم الغير ضرورية، مما يجعل الكثير من محاولات الاقتراب النظرية تفقد فى الطريق بدون أن تسبب ولا استمرارية فى البحث ولا أهتماما بين النظريات نفسها. بالإعراض عن النظرية، يجد المفسرون فى هذه النصوص البليدة التبرير لاستكارهم ورفضهم لهجوم التفكير الأكاديمى والعلمى فى محيط يحترمونه لكفاءته الخاصة. لقد نبه "بوبر" إلى أن" البحث عن الحقيقة ممكن فقط إذا تحدثنا بصدق ووضوح، متفادين التعقيدات والتكنيكية الغير ضرورية. بالنسبة لى،البحث عن الصدق والشفافية واجب أخلاقى على كل المثقفين: عدم الشفافية خطأ والغرور جريمة" (١٩٨٢ : ٥١).

إن الإنعزال فى أبراج نظرية عاجية مؤذ جدا لبناء وتدعيم النظرية المسرحية مثل تحديد دراسات الأعمال،النصوص والعروض المادية، بدون محاولة تعميم وإعلاء التفكير إلى المحيط الخاص بالنظرية، والذى لن يكون هو نفسه أبدا كالخاص بالتاريخ، علم الاجتماع، علم النفس للعرض أو التحليل لظاهرة مسرحية ملموسة. يتجه المجال الخاص بالنظرية، حتى يكون صلبا ومتماسكا

داخليا، فى الوقت نفسه مما يجعل استخدامه وتطبيقه العملى ممكنا، إلى التركيب المناسب للمعرفة العملية والمجهود النظرى.كما قال "كوسيريو" Coseriu عن عالم اللغة، إنه يجب وأن يكون عالماً نباتياً وبستانياً معا، وعلى عالم نظريات المسرح أن يضع نظرياته بناء على المعرفة للتطبيق المسرحى – فى حالتنا عن التنوع، تعددية الصيغ،الأنواع،التقنيات واستاتيكيات المسرح الحالى – مثل تحليل نقدى للنظريات المسرحية التى توضع حتى اليوم.

الخروج من الارتباك الذى تخضع له اليوم ليست الممارسة فقط بل جزء كبير من التحليل المسرحى، أحد العناصر التى تزيد من ضرورة بناء نظرية تعرف الوحدة، عن الصرامة الداخلية، التواصل مع عالم التطبيق، هو الشكل الوحيد لإثراء النظرية الحقيقية. لم تتطور النظريات أبدا على هامش الحتميات التاريخية والاجتماعية التى تنتجها. لقد أصبح المسرح اليوم فى حاجة أكثر من ذى قبل إلى التفكير فى ذاته ، فقد انهار جزء كبير من تطوره الخاص فى التشويش والأرتباك الذى يعيش فيه المهنيين والجمهور نفسه. يوجد انزعاج عام نسبى، مؤسس على تجارب سلبية تحمل بالمثل إلى الاستسلام أو إلى التكرار الإجبارى للمذهب التجريبى، عندما لا تستسلم إلى المذاهب التجارية. إن التعايش المرتبك للصيغ، النصوص،القواميس، الجماليات المتغايرة والمتناقضة، الخاضعة أيضا من قبل الجمهور نفسه العاجز عن التمييز، ليس دليلا على الصلاحية والتعددية، بل على التشويش والاحتكار.المسرح، أكثر من كونه يحيا مدفوعا بطاقته الخاصة،يبدو محتضرا،مدانا بالتكرار وبغياب الاهتمام العام. وكنتيجة لهذه الحالة من الأمور تأتى المغالاة فى النسبية والذاتية، كمؤشر نظرى وحيد .

أقام "آومستورنج" تفرقة هامة بين النظريات العالمية والمحلية من الممكن أن تساعدنا فى توضيح المنظر العام الحالى للدراسات حول النظرية المسرحية وبالرغم من إمكانية وجود نظريات قد تكون متزامنة عالمية ومحلية، إلا أنه من المناسب الأخذ فى الاعتبار الاختلاف بين هاتين البؤرتين:

المستوى العالمى والمحلى مستويان فكريان مختلفان، وأهمية تمييزهما تكمن فى أن بإمكان المستوى العالمى أن يكون نافعا فى توضيح الموضوعات التى تدور حولها المناقشة على المستوى المحلى، والشئ نفسه تفسر الظروف المحلية المعنى التطبيقى للاختيارات التى تناقش على المستوى العالمى (١٩٩٢ : ٦)

تخدمنا هذه التفرقة فى تقييم نصوص النظريين المنبعثة من داخل المسرح، وربطهم بالدراسات الأكاديمية الناشئة فى بيئات جامعية. اعتاد الأوائل على استيعاب نظريات متحيزة شديدة التوافق مع التجربة الفعلية لمؤلفيها. وعلى النقيض، فإن النظرية العالمية، هى تجريد قادر على الاكتشاف بطريقة منظمة، كاملة، محكمة ومثبته، لغرض دراستها. يساعد هذا فى أن، تبدو الأقوال الغير مفهومة، والتى لا تفسير لها، أو التى تدرك باضطراب، مترابطة البناء، تصف آليات وظائفها .لنحللها، علينا أن نكون قادرين على المرور من الكلية إلى أجزائها–المكونات والوظائف – ومن الجزء إلى الكل، صانعين تماسكا داخليا وتطابقا فى حالة المسرح، يجب وأن تفسر النظرية العالمية الإنتاج مثل تفسيرها لتلقى العمل،الظاهرة الفنية والحدث الاجتماعى، النص والعرض.

لكننا نصر على أن كل نظرية هى حدس أو افتراض فى البحث عن الحقيقة. ليس عن أية حقيقة، رغم ذلك، بل عن تلك التى تحل احتياجاتنا ومشاكلنا: " نحن لا نبحث عن الحقيقة فقط، نحن نذهب خلف الحقيقة الجذابة والملهمة،خلف النظريات التى تقدم الحل لمشكلات هامة" (Popper-1982:60).لهذا فان النظرية ليست بعيدة عن همومنا، وليست غير ملائمة بموقفها العملى. وحيث إننا لا نستطيع الاستغناء عن النظرية، إذ يستلزم كل فعل فيها مجموعة من التوقعات، بمعنى، عن نظريات حول العالم"، وسيكون الأكثر تعقلا دائما"التفضيل للنظرية الأفضل تناقضا كقاعدة للفعل. (Popper-1982: 32)

لا يجب وأن يختلط الموقف العملى، رغم ذلك، بالتجريبية الحرة. من المعتاد تعريف التجريبية والوضعية برفض العقلانية الفكرية أو النظرية. بالرغم من ذلك،لا يوجد رصد تجريبي ليس موجه و"متأثر"بالنظرية. إن الأمر لا يتعلق فقط بطريقة الفهم (فمن الواضح أننا تعلمنا إدراك العالم بالطريقة التى ننتهجها)، بل وأيضا بتحديد مسبق بيولوچى أو بمعرفة فطرية: " كل الأعضاء الحسية تضم وراثيا نظريات مسبقة"(...). "كل كائن ولد بتوقعات أو سوابق من الممكن أن تعتبر كافتراض، كنوع من المعرفة الافتراضية"(...). (لندرك ونراقب)"يجب وأن نفكر فى مشكلة ملموسة نستطيع حلها بالملاحظة"(...). (اللغة نفسها)" متشبعة بالنظرية،والذى يتضمن،بوضوح،تنقيح جذرى للتجريبية" (Popper-1982:75-238-239y40). إن التجريبية تحل جدال العلاقات بين النظرية والتطبيق بقضية خاطئة، تلك التى تتطلع إلى إلغاء الإدراك،والتحديد النظرى.

من كل ما سبق وأن ذكرنا، فإن كل نظرية مسرحية هى، بالضرورة، نظرية نقدية،ذات نتائج هامة حتمية أو بديهيات منطقية حول التطبيق.

٣-الموضوعية أم الذاتية: هنا الإشكالية

يشير ثالث التناقضات الهامة، والمؤسس من إحدى "عقد" تلك الشبكة البرجماتية التى نحيكها (ونستل خيوطها) فى محيط الافتراضات المعرفية الأكثر تأثيرا فى الخطاب المسرحى، إلى التقابل بين الوضعية والذاتية، بين الموضوع والذات، المنظور الوضعى أم الذاتى. ولقد أتاح هذا التناقض، ذو الصور التعبيرية المتعددة، كما سنرى، المجال لإشاعة أو لإقرار علاقات سيموطيقية وبرجماتية (فى السياق اللغوى) شديدة الاتساع، ومن هنا كان استخدامنا للفظ المناظر شبكة حتى نشير إلى بنية ووظيفة التقاسيم التى نحللها.

من بين العديد من التداعيات المتناقضة التى يستدعيها أو- يتجاوزها - التركيب وضعى/ ذاتى نستطيع أن نحدد بعضا، ذات خصائص عامة، له علاقة بتعريف أو ببناء المسرح نفسه: العلاقة بين الحقيقة (وضعى) والخيال (ذاتى)، بين جسد(وضعى) ووعى(ذاتى)، بين العلامة (وضعى) وتفسيرها (ذاتى)، بين نص (وضعى) وتلقيه (ذاتى)، بين محاولة العمل (وضعى) ومحاولة قراءته أو مشاهدته (ذاتى)، بين المحاكاة (وضعى) والفانتازيا(ذاتى)، بين تأويل محدود(وضعى) أوالإشتقاق اللانهائى للتفكيك (ذاتى) إلخ. من الممكن أن تستمر القائمة.

توضح لنا تلك القسمة للبنية الشبكية وضعى/ ذاتى تعقيدها الشديد وأهمية الحاجة إلى توضيحها. لا نستطيع التصدى هنا لكل واحدة من جميع المتناقضات المشار إليها. فسيظهر العديد منهاعلى مدى هذا العمل. نريد الآن، رغم ذلك، صنع بعض من المعانى العامة التى تضع هذا التقسيم الثنائى العام فى مضمار فعال.

حتى نقترب بطريقة شاملة من موضوع العلاقات بين الذات والموضوع فنحن بحاجة إلى الاستعانة بثلاث نظريات حديثة - إحداهم فلسفية، والثانية علمية والأخرى سيسيولوچية - تتفق على مبدأ أساسى: استحالة رسم حدود حاسمة بين الوضعية والذاتية، بين الفاعل والموضوع، بين الأنا والعالم. لا نشير إلى الفنومنولوجية ، النظرية الكمية ونظرية المعرفة الاجتماعية.

من النظام الفلسفى المعقد لأدموند هوسرل، مبتدع الظاهرانية، يثير أحد المفاهيم الأساسية اهتمامنا،الخاص بالتوقف أو الاختزال الفنومنولوچى (١٩٩٢). بالنسبة لهوسرل : فان كل معرفة حقيقية للواقع - مؤسسة على أى علم أو نظام فلسفى يتطلع إلى المعرفة المطلقة - لابد وأن تنطلق من الانفصال عن "الموقف الطبيعى" أى، عن الإدراك المعتاد للطبيعة، كذلك مثل انفصالها عن كل الآراء التى يحملها ذلك الإدراك معه. إيقاف العقل، وضع كل مفهوم بين الأقواس ،بما فيه فكرة الأنا. وسيتعلق الأمر باستبدال التجربة الطبيعية بالتجربة الظاهرانية، برؤية أو تأمل مجرد للواقع من كل تفسير أو معنى أى من كل افتراض موضوعى سابق أو لاحق. وسيقود هذا النشاط، حول ركيزة الوضع الجديد، إلى معرفة أو إدراك مجرد للواقع، كنقطة انطلاق لأى استقصاء علمى أو فلسفى. بالنسبة

"لهوسرل" فإن التجربة المعرفية "مضللة" بالفعل: وعلينا إيقافها إذا أردنا إثبات أنها حقيقية. فى هذا الافتراض الفلسفى، على الفاعل، حتى يدرك العالم بموضوعية، أن يتجرد،ليس من ذاتيته فقط، بل من كل نظرية أو تفسير مسبق،متضمنا التفسير الذى تمدنا به الأحاسيس .

ومن جانبها، فقد نافست النظرية الكمية الفيزياء الكلاسيكية، وقد أصبحت اليوم القاعدة الأساسية لمفهوم العلماء عن حقيقة العالم المادى، وعن علاقتنا به.وكنظرية معارضة للحدس، فإن تأكيداتها تعتبر محيرة بالنسبة إلى نظرتنا العادية للحقيقة، التى تستمر باستطراد عميق فى انسياقها وراء المفهوم النيوتونى عن المادة والعالم. واليوم وكنتيجة لهذه النظرة الآلية للعالم فقد تغيرت فى طورها، ليس على المستوى النظرى فقط بل كأساس للتجريب العلمى والإنجازات التكنولوچية فى زماننا، التى يستحيل إنجازها من خلال الافتراضات القديمة حول تكوين المادة ، ونظام ودوران العالم.

انطلاقا من دراسة الفوتونات، تخبرنا النظرية الكمية أن التصور المحدود أو الميكانيكى عن الحقيقة (المؤسس حسب مضاهاة (أنالوج) حركة كرات البلياردو) لا يمكن حمايته، وأنه من غير الممكن تطبيقه على سلوك الجسيمات الذرية الثانوية. إذا كان أساس العالم كله المادة فهى الذرة وجسيماتها، تسلك الحقيقة طريقة مختلفة عما تعتاده مشاعرنا فى رؤيتها واكتشافها. إذا لم يكن من الممكن التكهن بسلوك الكترون – تحديد موقعه وحركته فى لحظة معطاه – فهذا يعنى أن الحقيقة كلها خاضعة لمبدأ من عدم التحديد أو عدم اليقين. حتى هذه النقطة فالوضع كالآتى، أنه يستحيل تصور الحقيقة من عالم "خارجى" بعيدا عن

ملاحظتنا. إن حقيقة العالم مرتبطة بشكل معقد جدا بإدراكنا لهذه الحقيقة. فمن المستحيل الفصل بين الحقيقة والوعى، أو من المستحيل تصور حقيقة بعيدا عن الوعى الذى لدينا عن تلك الحقيقة. أقول بطريقة أخرى: لا تستطيع الفيزياء تأكيد أى شئ حول ماهية العالم فعلا بل حول ما نلاحظه نحن فقط، وما نستطيع ملاحظته عن العالم الذرى الفرعى من أنه لا يتكهن به ذاتيا ومطموس المعالم، شئ نعرف بوجوده من ملاحظتنا فقط وليس لدينا أية طريقة لنعرف عما اذا كان موجودا هناك أو بعيدا عن لحظة ملاحظتنا. إن المفاهيم الأساسية للحقيقة ، مثل الكتلة أو الطاقة، التجاذب أو الجاذبية الأرضية، ليست أكثر من مجردات تنفع فى عمل التنبؤات وإجراء الإحصاءات التى تربط ملاحظاتنا. لكن ليست الطاقة ولا الجاذبية حقائق مرئية أو ملموسة. ونستطيع أن نؤكد الشئ نفسه عن العالم الذرى الفرعى. وكما يقول كلا من "براون وديفيد" P.Davies y J.Brown" بتتبع منطق النظرية الكمية حتى محصلتها النهائية، سيبدو الجزء الأكبر من العالم الفيزيقى مذابا فى فانتازيا من الظلال"(١٩٨٩ : ٤٦). نحن بعيدين جدا عن الفلسفة الوضعية أو الثقة العمياء الخاصة بنظرية المعرفة التقليدية.

تستخدم النظرية الاجتماعية مفهوم "المعرفة" حتى تشير إلى العمليات السيكولوچية المشتركة فى إتقان المعرفة عن العالم. يحلل علم الاجتماع المعرفى عمليات الإدراك، النسق والتفسير لأية معلومة ويربطها بالوسط الاجتماعى. حسنا، إذن فإن الفكرة الأساسية لهذه النظرية تقول : إن معرفتنا قائمة على التفاعل الاجتماعى بالكامل. نحن لا ندرك ونفسر الحقيقة ونوفقها مع بنيات

معرفية مسبقة فقط (مخططات، مفاهيم، عقائد، توقعات،إلخ) بل إن تلك البنيات محددة للغاية من قبل علاقاتنا الأجتماعية. إن الإدراك عملية فعالة، لعبت فيها الدوافع دورا أوليا أو مطلقا من العمليات البنائية الموجهه من قبل نماذج واحتياجات ذات صلة يسيرة بطبيعة أو قوة الدافع. إن الإدراك هو التفسير والتصنيف، أو ربما، الاختيار، التجانس وتحويل العديد من الدوافع الحسية إلى عالم من الأغراض والحقائق الثابتة. هذه العملية موجهة من قبل الاستشراك، بمعنى، الحاجة إلى اتحاد وتشكيل إدراكنا للعالم بذاتية بينية، فى المعنى المزدوج "لإضفاء صيغة عامة" و"لتقبل" المعطى أو القائم بالفعل.

إن العالم الذى ندركه يوميا هو عالم مؤسس فعليا من الجميع ومن كل فرد منا أنطلاقا من الفهم الاجتماعى. إننا نتعلم الإحساس منذ ولادتنا، البناء وتفسير العالم بالطريقة التى ننتهجها. إن إدراكنا عن الآخرين، بخاصة، ليس عملية معرفية بل ثمرة عمليات الاستنتاج، الاختصاص، المخططات، الرسوم النمطية، الاتجاهات، العقائد، التوقعات والعواطف التى تتصرف كأوامر مدونة فى برنامج سابق. إن العقل متشبع بالتفاعل الاجتماعى. لهذا المكون أساس بيولوچى وتطورى. مثل الحيوانات المحبوسة ، لعلنا أكثر الكائنات إدراكا وإحساسا، والأكثر ضعفا أو عطبا دفعة واحدة من خلال وجهة النظر الفيزيقية. لهذا فنحن أكثر الحيوانات اعتمادا على المشاركة الاجتماعية.

إدراكنا للعالم موجه من قبل طبيعتنا الاجتماعية، ولهذا شيدنا عالما مدركا ونفعيا،راسخا، يمكن التكهن به،و قياسه وإحصائه، صالحا للتفاعل الاجتماعى والبيئة، يشبه صخرة أكثر مما يشبه نهرا .Trancon 2000-54 ورغم ذلك

نرتاب فى الحقيقة، فى أنها تشبه نهرا أكثر مما تشبه صخرة، رغم أن الاثنين ، الصخرة والنهر، يكونان معا "شيئاً يوجد هنا وبالخارج" و"شيئاً نشيده نحن" نفسر ذلك الذى بالخارج. إن طريقتنا فى بناء وتفسير العالم الموضوعى والذاتى مدركة(٧).

ما الذى يمكن استنتاجه من هذا كله؟ إلى ماذا يقودنا التفكير فى هذه النظريات الثلاثة ؟ للوهلة الأولى، يبدو أن هذه النظريات لم تكن شيئا آخر إلا تأكيدا على الذاتية والنسبية الأشد راديكالية. سيتلاشى العالم المنشود ويبقى فقط إدراكنا وتفسيرنا الذاتى . ورغم ذلك، لن يُستنتج شئ بالضرورة من هذه النظريات. لن تؤكد أن العالم لن يكون موضوعيا بل إن كل موضوعية لا تنفصل عن إدراكنا. لن تقول إن كل شئ سيصبح ذاتيا غير حقيقى، أو خياليا، بل إننا لا نستطيع تحديد ولا تأكيد وجود عالم موضوعى بدون التدخل فى بناء تلك الموضوعية.ما تثبته هو أن العالم هو "ما نحسه" لكن "ليس فقط ما نحسه" ،" ولا كيف نحسه بالضبط" بل إن كل إدراك هو فى الوقت نفسه تفسير. الطبيعة الأنطولوچية الأخيرة فى العالم تتسرب منا،لكننا لا نخترع الحقيقة بل نفسرها . إن الأمر لا يتعلق باستبدال الثقة فى الموضوع بعدم المصداقية فى الفاعل أو العكس. المفهوم الجديد للحقيقة وللعالم يتطلب منا أن نوحد الموضوع والذات، وألا نمنح أحدهما موضوعية أكثر من الآخر، بل نربطهما فهما مستقلان بالتبادل. إن التحدى كبير، لأن طريقتنا المعتادة فى التفكير لا تتفق مع هذا المنهج المعرفى.

حتى نتحرك بكفاءة فى العالم فمن الضرورى أن نبسطه ونطابقه بمبدأ الاختزال والاقتصاد. هذا التصرف، مناسبا لحياتنا اليومية، ولن يكن هكذا، رغم ذلك، إذا كان هدفنا هو وضع نظرية بناء، طريقة لتحليل وتفسير حقيقة مجردة أو ظاهرة تعى بكيفية ما كل تعقيداتها.

لن يفهم أننا نحدق فى الفراغ أو أن هذه الأفكار العامة ستبعدنا عن هدف دراستنا. إن مشكلة العلاقات بين الذاتية والموضوعية ترزح وتطرح بثبات فى كل الدراسات الحالية عن المسرح. فكر على سبيل المثال فى المناقشات حول الشخصية الملائمة والمستقلة للعمل المسرحى، أو على النقيض، التأكيد على استقلالها الكامل عن المتلقى (قارئ أو متفرج)، فى وجود أو عدم وجود مفهوم وحيد ، موضوعى، للأعمال المسرحية على هامش تعددية التفسيرات التى يصنعها المتلقين عنها، إذا كان النقد المسرحى مفتقرا لكل تبرير أو معنى ليكون بالضرورة ذاتيا، أو إذا كان على النقيض يتأسس على معايير موضوعية، ويسعى إلى اكتشاف المفاهيم المقبولة للعمل، أو على الأقل حتى يرفض الغير مقبولة. إذا كان من الممكن أم لا إقامة معايير للصلاحية، للتماسك والاحتمال مؤسسة على موضوعية النص أو العرض أو على العكس، كل متلق حر فى أن يقيم أو يحل التطابق أوعدمه الذى يرغب فيه، إذا كان للنص والكاتب" حقوق " حول العمل أو العرض، أو لدى المخرج والممثلين فى ممارسة حريتهم الذاتية الإبداعية والمفسرة، الحق فى فرض "حقوقهم" على النص والعرض إذا كانت الكلمة والخطاب يتضمنان مغزى، صلة أو معنى تجدى فى التواصل، الفهم والاستيعاب أو على النقيض، يمكن تأويل المعنى والمدلول دائما فهما مصدرا لعدم التواصل وليس

بينهما أى توافق .

إغراء تحويل كل مناقشة إلى "صراع للذاتيات" (ينشأ دائما من حالة مغلوطة، تعتمد بصفة عامة على حرية وجهة النظر الفردية) يهدد كل محاولة للتفكير والاتصال. إذا لم نتقاسم الافتراضات الأساسية المرتبطة بتوضيح للعلاقات بين ما هو موضوعى وما هو ذاتى،سينتج تقدم شديد الصعوبة نحو نظرية عامة مترابطة على الحد الأدنى.

نحن بحاجة إلى تقبل المبدأ العام، المؤسس على النظريات التى تتعرض للوضعية والذاتية، حتى وإن كانا منظورين مؤسسين على حقيقتين مختلفتين، الا أنهما لا يستطيعان الانفصال، ومن المناسب إيجاد صيغ يترابط فيها الطرفان، ويتفاعلان، ويحددان ملحقاتهم المتبادلة، إذا أكدنا الحاجة إلى التفكير فى أن الموضوعى والذاتى متزامنان حتى نستطيع تحليل عمل فنى، إذا انطلقنا من هذه الزاوية، أقول : ستصبح العديد من المناقشات غير مجدية، وتكشف عن صفتها المتعصبة. لا مفهوم الإطلاقية ولا السببية لديهما نفوذ اليوم فى نظرية ترغب فى البناء على أسس علمية. سيكون أى اختزال عقائدى، ولن يستطيع التعصب الاستناد على مبادئ عقلية. لا العدمية الذاتية، ولا فرض الحقيقة الموضوعية سيكونان ممكنان. للخروج من هذه الدائرة الفاسدة التفسير، التى تجمد كل تقدم فى التحليل والمناقشة، والتى تقود التناقض المعاكس بين الذاتية/ الموضوعية. ليس لدينا خيار آخر إلا إنشاء نماذج يحل فيها هذا التناقض، لا يلغيه أو يخففه فى مضمار مبهم وسط ،بل يؤكد دفعة واحدة وجود هاتان الحقيقتان، والحاجة الى دمج و تفعيل المنظور المختلف الذى تفرضه كل واحدة منهما علينا. إن

التيسير الذى ، أمام أية صعوبة إدراكية، ننزلق به نحو الموضوعية أو الذاتية، دليل على الحاجة التى لدينا لندغم طريقة جديدة للتفكير والتى تتخلى عن التمازجية أو الانتقائية المذهبية والغير فعالة، مثل تخليها عن الحتمية أو الإنكار المتسرع للوضعيات الخاصة.

إن الاتجاه السائد اليوم، على النقيض من أوقات أخرى، يبدو أنه النسبية. لكن النسبية الحالية من الممكن أن تقودنا إلى الجمود النظرى والتقبل الخاضع للتشويش."ب. "أرمسترونج" يتسائل": هل يجب علينا الخضوع إلى النسبية، واعتبار أن كل التفسيرات متشابهة وبلا أهداف تسمح لنا بالاختيار من بينها؟ ألا توجد معايير للصواب لنفرق بين القراءات الصحيحة والخاطئة؟" (١٩٩٢ :١٢).

يصر النسبيون الراديكاليون (...) . على أن أى نص يسمح بعدد غير متناهى من القراءات. فى تعبيراتهم المبالغة، تؤكد هذه الجدلية أن كل التفسيرات ستكون بالضرورة تفسيرات سيئة،وأنه من غير الممكن العثور داخل النص أوخارجه على أى معيار للشرعية التى تحدد قراءة ما على أنها "صحيحة" " (Armstrong-1992:1)

لكن، كما يؤكد "أومبيرتو ايكو" Umberto Eco، فإن منظور النسبية الراديكالية (ذاتى) لا يمكن تقبله:

القول بأن نصاً ما يخلو بالقوة من الهدف لا يعنى أن كل فعل تفسيرى من الممكن أن يكون له نهاية سعيدة. حتى التفكيكيين الأكثر راديكالية يتقبلون فكرة أنه توجد تفسيرات غير مقبولة ومحزنة. هذا يعنى أن النص المفسر يفرض

أغلالا على مفسريه تتوافق حدود التفسير مع حقوق النص (الذى لا يرغب فى قول : إنها تتفق مع حقوق المؤلف) (٢٠٠٠ : ١٩).

تجبرنا الكلية الذاتية/ الموضوعية على أن نأخذ فى اعتبارنا دائما العلاقات بين الحتمية (الوضعية) للعمل أو النص والمسبقات (الذاتية) للمتلقى.

يشير هيدجر إلى أننا نستطيع فقط تفسير الشئ إذا اختبرناه مسبقا من خلال "رؤية مسبقة" (احتمال – مسبق) تشكل وتحدد سلما من المعانى التى يمكن استيعابها. فتحول تفسيراتنا هذه الاحتمالات إلى حقائق. هكذا إذن، فإن التفسير هو التوضيح (من خارج – التفسير) لفهم مسبق مهد الطريق للأفعال الأكثر اكتمالا ، ووضوحا وصقلا للتحليل (Armstrong-1992:3-4)

يتلاقى هذا الافتراض مع آراء فولفجانج إيسلر Wolfgang Iser، أحد مؤسسى علم جمالية التلقى، بتكرار سيئ التفسير. العلاقة بين العمل والقارئ، بين موضوعية النص وذاتية التلقى، من غير الممكن استبعاد أى من المفهومين. إن مدلول العمل" وهم " ينتج من خلال العلاقة بين العمل والقارئ. على سبيل المثال، يضعا النص على اتصال مع المجهول، وليس مجرد تأكيد للتوقعات .

ينتج تأثير النص الأدبى من الاستدعاء الظاهر والرفض اللاحق لما هو معروف، وهو ما بدا فى البداية تأكيدا لأفكارنا يحملنا لرفضنا لها، وهكذا يساهم فى إعدادنا لإعادة التوجيه. وعندما نضع وراءنا أفكارنا المتصورة مسبقا ونهجر الالتجاء إلى ما هو معروف حينها فقط نكون فى حالة مناسبة لحصد تجارب جديدة. وبالقياس إلى ذلك يشرك النص الأدبى القارئ فى تشكيل

الخيال والصياغة الفجائية لوسائل تهدد التخيل، فتعكس القراءة العملية التى نكتسب من خلالها التجربة. فى الوقت الذى ينغمس فيه القارئ فى النص،ستصبح أفكاره الحقيقية المسبقة متخطاه باستمرار،بطريقة تحول النص إلى "حاضره" بينما تتلاشى أفكاره الحقيقية فى "الماضى"، عندما يحدث هذا، يكون القارئ متفتحا إلى التجربة المباشرة للنص،وهو الشئ الذى كان مستحيلا بينما كانت أفكاره المسبقة تنشأ "حاضره" Iser 1987:237

لهذا، فان القراءة، ليست مجرد تلق سلبى لموضوعية العمل، ولا تأكيداً تاماً لأفكار وشخصية القارئ:" إن القراءة تعكس بنية التجربة حتى النقطة التى يتحتم عندها تعليق الأفكار والمواقف التى تشكل شخصيتنا الحقيقية قبل أن نستطيع اختبار العالم الغامض للنص الأدبى" Iser- 1987:238

من الممكن أن يساعدنا مفهوم المحاولة الفعالة المدخل من قبل U.Eco، فى إيجاد نقطة وصل فعالة، دون أن نتخلى من أجل هذا عن الأخذ فى اعتبارنا ،بدوره،كل ما يخص المؤلف، القارئ، أو المشاهد:

إذا بدا تفسير مقبول فى نقطة محددة من النص، من الممكن أن يكون مقبولا اذا كان مؤكدا فقط - أو على الأقل، إذا لم يكن موضوعا فى نسيج الذهن - من قبل نقطة أخرى فى النص.هذا هو ما أفهمه من المحاولة الفعالة (...).

إن مبادرة القارئ تتكون من صياغة تخمين حول المحاولة الفعالة .هذا التخمين لابد وأن يكون مناسبا من قبل مجموعة النص ككل منظم. لكن هذا لا يعنى أنه من الممكن صياغة تخمين تفسيرى واحد فقط حول النص. فمن الممكن

صياغة عدد لا نهائى فى البداية. لكن فى النهاية، يجب وأن تكون التخمينات محققة لتماسك النص، ولن يتحقق التماسك النصى إلا بعدم الإقرار لبعض من التخمينات السعيدة (٢٠٠٠ : ٤٠-٤١)

من المستحيل الخروج من الأزقة التى بلا مخرج نظرى، والتى من الممكن أن تقودنا إلى وضعية غير صحيحة بالنسبة إلى الثنائية التى نحللها،بدون مفهوم صحيح بدوره عن وظيفة اللغة وقيمة الكلمات. إحدى التعبيرات الأكثر استئنافا ووضوحا للهراء النصى، النظرى والاتصالى والتى تحمل إلينا وضعية غير كمية عن الموضوعى والذاتى، هى إثبات أن كثيرا من التناقضات النظرية والجدلية مشكلات ذات طبيعة لغوية ،ستحل فقط إذا تشاركنا فى الفكرة نفسها حول الأفتراضات نفسها التى يقتضيها استعمال اللغة.

فى الأتفاق وعدم الاتفاق، فإن للغات مغزى،فهى ميكانيزمية فى دلالاتها تسمح باجتياز الهوة التى تفصل بين البشر: إنها الجسر المميز الذى يربطنا ويحسم تماما التباعد بين الأفراد، كل فرد فى طرف مختلف لكنه يجتازوه بفضل العلامات. Tuson 2000:9

ولقد أدى الدفاع المفرط عن الذاتية الفردية إلى تحويل اللغة والكلمات إلى مصدر متفرد من التأكيد الذاتى مما شكل عائقا أمام أى مناقشة أوتواصل(٨) تفاقمت هذه الظاهرة فى حالة الفن وبخاصة فى المسرح. اذ يسعى المسرح إلى تحطيم النظام الرمزى المألوف فى استخدام اللغة ليخلق عالما منفردا،عالم الخيال مدفوعا من قبل الحاجة إلى إدهاش وجذب انتباه المشاهد دائما.إن

الكلمة فى المسرح ملزمة بإعادة الدلالة الثابتة والتعبيرات تساير القواعد اللغوية لتنتج التأثيرات الشعرية التى يتبعها فن الكلمة من جانبه، استخدام الحوار الدرامى، المتكرر كثيرا فى المسرح، ليس هو نفسه المستخدم فى المناقشة العادية، مما تسبب، كما سنرى، فى انقياد اللغة من قبل اصطلاحات مختلفة عن السائد فى التفاعل اللغوى اليومى. كان هذا سببا فى أن تكون اللغة المستخدمة فى المسرح،الخاضعة إلى قيود واقتباسات معينة، تظهر فى الكثير من الأحيان فى سعى لتجاوز حدود الفهم. لكن من غير الممكن أن يجعلنا هذا الفعل نغفل عن المغزى الأساسى والوظيفة القصدية للغة، التى هى التعبير- التواصل، والذى يفترض دائما اتفاقا حول المدلول.

من المستحيل تماما أن يكون هناك خطاب لا يعنى شيئا على الإطلاق (...). فجميع الكلمات، على درجة من الدقة قليلا أو كثيرا، متلائمة مع المعنى (...). سواء أكانت كلمات مفردة أم كلمات مزدوجة.التناقض الظاهرى، فى الظرف الثاني عندما يتواجد فراغ أو غياب للمعنى ،تكون تراكيب معينة من الكلمات هى دائما ثمرة الفعل المتعمد المضاد لطبيعة اللغة (...). أستطيع قول أى شئ، لكن ليس بأية طريقة. Tuson 2000 :10

يبدو من الضرورى إيجاد وضعية صحيحة بالنسبة إلى استخدام ووظيفة اللغة من أجل التقدم فى أى تفكير أو مناقشة نظرية. لا تقيم كل الكلمات العلاقات نفسها مع المدلول، وليس لكل الدلالات الطبيعة والتعريف كلتاهما. هناك كلمات ذات مدلول مغلق أو دقيق، وكلمات ذات مدلول صريح ومطول:"يسمح لنا المعجم اللغوى للغة بالتحدث بدقة متناهية، وأيضا بطريقة

غير واضحة وأثيرية إلى حد ما بسبب وجود درجات مختلفة بخصوص الملاءمة مع المدلول" Tuson 2000:26

ان الفاعل لا يرى العالم ، كل الأشياء والحقائق، الطريقة بنفسها، وبالدرجة نفسها من الموضوعية ، للثبات أو التحديد، الحقيقى أو غير الحقيقى. لهذا لا يستطيع التحدث عن كل شئ، وليس دائما، الطريقة بنفسها، لأن ارتباطه بالمدلول والمرجعيات يتغير بدوره،فليس الارتباط العملى أو المباشر مع الحقيقة - الصلة مع العالم الحقيقى والأشياء - متشابها بالنسبة للجميع، فالشخص نفسه لا يرغب فى أن يكون لديه الأهتمام والأرتباط نفسيهما مع الحقيقة (ومع الآخرين) على مدى حياته. فالاهتمامات، الرغبات، الطموحات، الأحلام والاحتياجات تتغير وهذا ينعكس بالضرورة على التزامه تجاه الكلمات، التعبيرات، الآراء والتقييمات. هذا يعنى، بجواز نواة سيموطيقية ثابتة إلى حد ما، فإن المدلول والمغزى شئ يتأسس ويتغير بصفة ثابتة.

بالإضافة إلى ذلك لابد وأن ننظر بعين الاعتبار، إلى النهاية المادية لأفعال الحديث (التى حولتها البرجماتية إلى هدف للدراسة) بالنسبة للمحاورين: يلزمنا هذا بإعداد وتغيير ثابت فى استخدام معانى الكلمات. إن اللغة تقوم مقام العديد من الأشياء دفعة واحدة. فيكون من المعتاد اعتبارالغموض، التعددية فى المعنى، والإبهام شروط أساسية للفن ، لكن يجب وأن نضيف أن تلك المصادر لم تولد حتى توجد المبررات لعدم التواصل، بل كوسيلة لتحويل اللغة إلى أداة أكثر نفعا،صياغة ونشاطا.لن تسير ضد وظيفية اللغة بل ستبحث كيفية جعلها أكثر تصريحا، بينية واقتصادية. فكل كلمة، هى، بطبيعتها، حوارية.

لن تجـدى ذاتيـة لغـوية لا تأبه أبدا بالموضـوع والآخـر، بل فـقط بالتـعـبـيـر الفوضوى للمشاعـر، الأفكار والأحاسيس الفـردية، فى بناء عمل فنى حقيقى(٩) يستطيع الفن التعبير عن ارتياب الذات أمام العالم وأمام نفسها، جاعلا من هذه التجربة الذاتية هدفاً تواصله، وليس تأكيدا بسيطا لانعـزاله. ليس الفن فقط هو ملجـأ الذاتيـة، بل إنه أيضـا شكل للخـروج منهـا .Bataille1978 كـذلك فنحن نبنى الفن حتى نفهم العـالم، حتى نتعـرف علـى أنفسنا أكثـر وعلـى الآخـرين. إن الفن وسيلة لاقترابنا من المجهول ومحاولة لفهم الغيـر مفهوم، ليس فقط تعبيرا للاشتياق الذاتى أمام المجهول والذى لا يمكن تفسيـره.عند اختبار حدود ذاتية الأنا فنحن نختبـر أيضا حدود الحقيقة التى نبنيها بأنفسنا. فى الوقت نفسه، نثبت أن بإمكان هذه الحـدود أن تتغيـر أو تتسـع، إن باستطاعـتنا إثراء تجـربتنا الذاتية، وفهم الآخر ومعرفة العالم أيضا.

إن الموضوع والذات حقائق متغيرة، متحركة، حية، خاضعة إلى الإبداع ودوافع الحياة وإمكانيات تحول المادة. نحن نعيش بدافع الحاجة إلى الفهم، فنحن بحاجة إلى الفـهـم حـتى نحـيـا. العـالم ونحن أنفـسنـا هى الأحـجـيـة، اللغـز الذى يؤرقنا ويدفعنا نحـو الفن، الإبداع والمعرفـة. هذا المزج بين الأنا والعـالم مـدون فى اللغة نفسها.حيث يتحـول الرمز إلى آداة لإدراك فقـرنا الكامل أمام العالم. ولقـد عبـر رونالد بارت Roland Barthes عن هذا بطريقة راديكالية:" ان ما يجره الرمز معـه هى الحاجـة إلى الإشـارة وبلا ملل إلـى الأنا التافهـة التى أكـونها"(١٩٨٣ : ٧٣).

من المحتمل ألا يكون الاتجاه الحالى إلى تجزئة النص المسرحى والعرض ليس أكثر من تعبير عن ذلك الأضطراب أمام استحالة تكامل الريبة الذاتية مع الحاجة إلى إضفاء الطابع الموضوعى على العالم حتى نفهمه ونستخدمه. الانفصال، الإدراك الذى بلا دفاع عن التعقيدات، عدم التسلح العقلى أمام الذاتية، أمام النسبية المعرفية وذات القيم... رد الفعل تجاة هذا "حالة الأشياء" تظهر على المسرح تحت صيغة انحلال الجدليات، للشخصية، لوحدة النص والعرض، لفقدان المعنى العام للعمل... إلخ. كما نرى، إن الخطاب الذى يشغلنا الآن له تعبيراته التطبيقية فى المسرح وفى الصيغ الجمالية التى ينتجها. إن خطر الإنغلاق حول الذات وعدم التواصل، موجود فى أساس فوضى المسرح الحالى نفسه. التطهر أو الشكلية الفارغة، التقبل السلبى للفضالة الفنية، هيمنة السوق والدعاية... إلخ، ولن يكون هذا ممكنا إذا لم يضطلع المشاهدون بمذهب أيديولوچية الذاتية على أنه المعيار الوحيد للتحليل، للتفسير ولتقييم العمل المسرحى.

بالرغم من ذلك، يؤسس الخطاب حول المسرح فقط على تحليل العمل(النص والعرض) وتلقيه، ليس على التجربة الفردية منفردة، رغم شدة شرعيتها. لكن هذا لا يعنى تجاهل أو إغفال التجربة الذاتية، بل إن هذه التجربة لابد وأن تفسر تبعا لموضوعية العمل،الموضوعية التى،بدورها، لا يمكن أن تحلل إلا من خلال تحليل التجربة الذاتية. إنها ليست دائرة مفرغة، بل ديااليكتية، ذات تفاعل ومرجعية ثابتة، يتبادل فيها القطبان الوضعى والذاتى أماكنهما ويتواصلان. ليس هناك طريقة أخرى لبناء نظرية ونقد عن العمل المسرحى أو الفنى، بل نهتم

بالقدر ذاته بالمتعة الجمالية للتلقى الذاتى، ومتعة الفهم والتجربة التحليلية. إن المعرفة مصدر للمتعة أيضا. إن الأمر لا يتعلق بإنكار الذاتية، المتحدة الجوهر مع الفن والمسرح، بل بتعريف منطقة بينية تسمح لنا بربط الموضوعى والذاتى، الفاعل والعالم، الفردية والجماعية، الأنا والآخر.

دافعان يحركان المسرح بالتساوى: تأكيد الفردية والاعتراف بالتغيير والموضوعية التى تتحقق فيها تلك الفردية وتتحلل. يضفى الكاتب الطابع الموضوعى، ويتحلل فى الشخصيات، الممثل يعبر ويذوب فى الشخصية التى يجسدها،المخرج يدعم ويذوب فى تفسير الأداء التمثيلى للممثلين، وفى مونتاج العمل،الجميع، كاتب، ممثل، مخرج وشخصيات "يتحققون" و"يذوبون" فى المشاهدين. فتتحول الذاتية إلى موضوعية، وتلك الموضوعية المبناه بوعى كعمل فنى تتحول من جديد إلى ذاتية من خلال التلقى. المسرح هو كل العملية، ما يتجه من الذاتى إلى الموضوعى، ومن الموضوعى إلى الذاتى. لا توجد صورة أخرى لتحليله.

ليست التجربة الذاتية على الإطلاق، التى لا تفترض على الأقل، احتمال ذاتية أخرى من الممكن أن تتصادف معها، تجربة فنية، لا يمكن اعتبارها فنية بل انطوائية. إن تجربة مذهب وحدة الذات صالحة تماما للفاعل الذى يعيشها لكن ليس للآخر، ثم إنه لا يمكن قبولها على أنها فنية. فالفن يولد من التجربة الفردية لكنه يصبح فنا فقط بالقياس إلى تلك التجربة الفردية عندما تنفصل عن كاتبها وتتحول إلى البينية "الموضوعية".

المسـرح مثل اللغة الشعـرية يقع فى الحـدود بين الموضـوعى والذاتى، لكنه لا ينعطف من جانب الذات الفـردية، بل من مـحاولة بناء عـمل شـامل جـدا أو بينى بقـدر الإمكان. ان المســرح ("الحـقـيـقى" مـسـرح، ربما كـان المســرح الشـعـرى للتراجيديا اليونانية أكثـر الصياغـات تعبيـرا عنه) يتطلع إلى أقصى تواصل، لا يضع حدودا للتواصل مع الآخرين، فقد نشأ من رغبة عميقة فى التواصل: يرغب فى التواصل مع ما لا يراه، مع ما لا يعرفه، مع ما لا يعلمه، مع ما يكتشفه الكاتب -الشـاعـر الحقـيقى - وحـينهـا تجتـاحـه رغبـة متـعجـرفـة فى نقله، بـالرغم من استشعـاره باستـحالة ذلك، بأنه لا الكلمات ولا الأداء الدرامى سيكونـان كافيـان، ولا أن المتلقين سيرون ويشعـرون مثله تماما. بالرغم من ذلك، إذا انطلق من فكرة أنه لن يفـهم على الإطلاق من قبـل أى شـخص فلن يكتب حـينهـا. على النقـيض، إنه يفكر أو يشـعر بـأن أى كائن حى لا يستطيع فقط الاستيعاب والمشاركة فيما يعبـر عنه، بل وأن يغيـره ويتـجـاوزه أيضـا لأنه يلجـأ إلى شئ عـميق، إلى دافع يستشعر بشموليته،بعموميته لكل كائن حى. وبعيدا أيضا عن معرفته بأن رسالته ستصل إلـى عدد قليل من الأشخاص، فإنه. لحظة خلقه لعمله، يكون مـدفوعا من قبل ذلك الدافع العام، بتلك الرغـبـة فى مشـاركـة تجـربتـه وأفكاره مع الإنسـانيـة كلها. من هذا العمق يولد الشعر الحقيقى والمسرح الحقيقى.

لتحقيق هذا الهدف المستحيل، على الكاتب الشاعر أن يحول اللغة العادية إلى لغة دراميـة وشعرية،بحيث، يتعامل مع الكلمات ليس فقط على أنها حاملة لمدلول محـدد،حرفى، ذاتى، بل على أنهـا ملهـمـة للإحـسـاس والمدلولات الغيـر مـألوفة. لهذا، لفإن تحقيق هذا الإبداع والتحول، يجب حمل الكلمات والتعبيرات حتى حد

مدلولاتها، حتى حد الصيغة الخالصة.لكن بدون تجاوز للحد أو لتفقد فى عالم ذاتى مجرد، عالم ذى معنى له فقط، فسيكون حينها عالم بلا معنى بالنسبة للباقين. من هذا كله،يظهر لنا أن التوازن الديناميكى والحوارى بين الموضوعية والذاتية أحد مشكلات المسرح الأساسية .

بين الأنا والعالم توجد اللغة دائما. إن اللغة تخلق الأمل فى التواصل، وأيضا الوعى بالأنفصال. إن العالم هو الموجود بالخارج بعيدا عنى، إنه تغير راديكالى. يتولد إدراكه ومعرفته من دافع لكسر وحدة الأنا الموحشة . وانغلاقها الذاتى.

إن الذات منغلقة، حاشية داخل البحر الغير مبالٍ بالحقيقة. تعرف بعض الحدود، والحركة الداخلية والخارجية التى لا يمكن أن تنشأ فى انغلاق، بل فى إنفاذية منتقاه ومحكمة. الانغلاق مثل النفاذ كلاهما يفضى إلى الموت، إلى استنفاذ مخزون الذات أو الاختناق بتراكم "النفايات" المسممة. تنفتح الذات للأخذ واللاستفراغ. يدعم الغشاء الحياة وفى الوقت نفسه يعرف حدود الكينونة.

تعمل الكلمة كالغشاء، تتدخل بين الذات والموضوع، إنها جسر، حقيقة فيزيائية وذهنية تشارك الذات والموضوع، تنظم تبادلاتنا مع العالم. تحدد الموضوع من جانب وتعبر عن التجربة الذاتية من جانب آخر. لكن الكلمة ليست ولا الهدف ولا التجربة. إنها تميز القصد لكنها لا تحتويه، تعبر عن التجربة لكنها لا تحبسها. الغاية والتجربة شئ أكبر من هذا وشئ مختلف عن الكلمة. إن اللغة تبنى وتدعم الهدف، وتستدعى وتحافظ على التجربة، لكنها تبعدنا وتفصلنا

عن الحقيقة (المتغيرة دائما) فى الوقت نفسه وتصبح التجربة غريبة أو روتينية. ولكى ندرك الهدف فلابد حينها من النظر إلى ما وراء الكلمة وحتى نشعر بالتجربة فلابد من تدفق اللغة. عندما لا تذهب الكلمة لأبعد من نفسها فإنها تتحول إلى تفكير مختنق، قهرى، ومتكرر.

الذهن، المخلوق من أجل البقاء، يخلق عالما مغلقا،ذاتيا، آلى المرجعية، مصنوع من اللغة : يجعل الهدف شيئا ويحوله إلى شئ ذهنى تماما، دائماً (درجة،كلمة، مخطط) ويختزل التجربة إلى رد فعل معروف، آلى،متكرر. لتصبح العملية كلها، وبسبب قانون اقتصادى بسيط، فى كل مرة أكثر آلية وفقداناً للوعى. لهذا فإنه يتحتم على كل نظرية جديدة وكل تجربة ليست روتينية أن تصارع ضد ثبات وآلية اللغة[١٠] إذن فمن الممكن استخدام الكلمة لفك حصار الذهن، لكسر صرامته وقهريته، من جانب ومن أجل إعادة أحياء التجربة، وإيقاف آلية الإدراك،التفكير والعاطفة ، من جانب آخر. فى هذا يتفق العلم مع الفن. فبالنسبة له لابد من توقف الكلمات عما تكونه فى الحقيقة فقط: دافعا نحو الإدراك والفهم للهدف وحافزا لتدعيم وتعميق التجربة. فالإدراك والشعور: معرفة موضوعية ومعرفة ذاتية متحدتان بواسطة اللغة.

الكلمات، عند تكرارها، تستنفذ قدرتها على تحديد العالم، وعلى إيقاظ التجربة، لكننا، بالمرة، بحاجة إلى "منح الوقت" للكلمات حتى تنتج تأثيراتها. إفساح الزمان والمكان (داخليا وخارجيا) للكلمات والتعبيرات (خلق الظروف للانتباه والتركيز الضرورى، فهما شئ أساسى فى العرض المسرحى) حتى يحملوننا نحو الإدراك والشعور نحو الوعى الذى هو شئ أكبر من العقل. فى هذا

السياق أيضا،يوجد خوف من الكلمة، من تلقائية تجعلنا نهرب من الكلمات والأفكار الجديدة، من كل ما يكتشفونه ويعلنونه. نهرب من الجديد والمجهول من خلال تدفق مستمر وقهرى من الصور الذهنية، لا تفعل فيه الكلمات والتعبيرات أكثر من كونها تمر، تثير العقل وتتحول إلى دعامة للأنا، متحولة إلى بناء ذهنى بسيط. يهرب العقل من الوعى فبإمكانهما تضمن كلمات محددة أو تحويلها إلى أفكار ونظريات. وعن مقاومة الكلمة هذه "تحدث" علم التحليل النفسى كثيرا. عن المقاومة، الداخلية،بالأخص، لأنه توجد كلمات وأفكار تستطيع أن تدوى فى الصمت فقط. بدون هذا النوع من الوعى (من التفكير الدلالى) لا يوجد عالم جمالى، يوجد فقط عالم وفكر روتينى. وحتى تصل الكلمات (تعبيرية، أفكار، نظريات، براهين، بديهيات، صور) إلى المعرفة، حتى تكون بمثابة الدعامة والمدخل للمعرفة الموضوعية والوعى، لابد من القابلية للأحياء ،من إيقاظ صلتها بالحقيقة (العالم الموضوعى) وعدم الانفصال عن التجربة (العالم الذاتى)(١١) لهذا فمن غير الممكن وجود فصل حاد بين الموضوعية والذاتية بل إعادة التعريف المستمر والإحياء لصلاتهما الأساسية.

وضعنا، كما يمكن إثباته، يقترب من نظريات"بوبر" الذى يميز ويفصل بين ثلاثة أوساط للحقيقة: الفيزيائى، والذاتى والوضعى. تقيم هذه العوالم الثلاثة علاقات وصلات بين بعضها البعض، مع احتفاظهم بذاتيتهم، وبخاصة العالم الوضعى، العالم الثالث. يتخلى بوبر عن تعريف كل واحد من تلك العوالم وعوضا عن هذا (يقول : إنه يكون حساسا للتعريفات لكونها دائما تحصيل حاصل (١٩٩٧ : ٩٥) يضرب لنا أمثلة، بخاصة عن العالم الثالث: الأبداعات المادية

(ماكينات، طرق، حواسب آلية) الإبداعات الفنية (الأدب، الفن، فن العمارة، الموسيقى) والإبداعات الذهنية (اللغة، النظريات، المشكلات، الجدليات). وكما نرى، فإن كل هذا، منتجات بشرية، اختراعات الإنسان. وليست بالرغم من ذلك، حقائق ذاتية بل موضوعية. عند انفصالها عن الأنسان تتحول إلى حقائق ذاتية، تنفصل عن الكاتب، وعن عملية الإبداع أو الإنتاج. لهذا فإن العالم٣ حقيقى وذاتى، وهذا يعنى أنه "موضوعى".العالم١ هو العالم الفيزيقى الذى لم يخترعه الإنسان، ليس بشريا. إن الطبيعة فيزيقية، والبيولوچيا والحياة أيضا. العالم ٢ الأكثر إسهابا، ويقدم لنا Popper عنه أمثلة قليلة: الخاص بعملية التفكير، النشاط الداخلى للذات قبل جعلها موضوعية، قبل صياغتها أو تحولها إلى حقيقة ذاتية. بينما العالم١ والعالم ٣ لديهما واقعية وذاتية موضوعية، خارجية، مستقلة عن النشاط الذهنى أو سيكولوجية الذات الإنسانية يعتمد العالم ٢ كلية على النشاط الذاتى،الداخلى،السيكولوچى أو الذهنى للفاعل. لهذا فهو، الأقل ثباتا، والأقل موضوعية.

أتفق مع "بوبر" Popper فى نقد المثالية، والتجريبية والنسبية. إن هذه النظريات تلغى التفاعل الذاتية الجماعية ذاتى/ موضوعى، وتدافع عن نوع ما من الأحادية. الواقعية والتعددية النقدية كنظريات أكثر ملائمة لفهم المعرفة والفن. النسبية، صيحة اليوم حتى فى محيط العلم، تعلى، فى المقام الأخير، من إمكانية المعرفة الموضوعية. أمام الدليل على أنه لا توجد معرفة لا يشترك فيها الفاعل، الإدراك ولا التأويل من أنها ليست محددة سلفا من قبل الذاتية، يكمل مدافعا "فرضية أن كل الافتراضات العقلية يمكن تفسيرها بقليل أو كثير. إن كل

شئ مباح(...). سأرغب هنا فى مقارنة النسبية بموقف يختلط معها تقريبا بشكل دائم، وإن كان مختلفا جذريا عنها. فى الغالب يعرف هذا الموقف بالتعددية. وهذا تحديدا ما أدى إلى سوء الفهم. لهذا أرغب فى تصنيفه هنا على أنه تعددية نقدية. بينما تقود النسبية،الصادرة عن تفاوت متساهل، إلى سيطرة القوة،نجد أن بإمكان التعددية النقدية المشاركة فى مؤالفة نفسها. إن فكرة الحقيقة ذات مدلول حاسم للمقارنة بين النسبية والتعددية النقدية.

إن النسبية هى الوضعية التى يمكن تأكيد كل شئ أو تقريبا كل شئ من خلالها، ولهذا لا شئ. كل شئ حقيقى، أو لا شئ. فالحقيقة شئ بلا مدلول. التعددية النقدية هى الأطروحة التى حسبها - بدافع الاهتمام بالبحث عن الحقيقة، فإن كل نظرية - كم من العديد من النظريات أفضل - لابد وأن تظهر كفاءة مع نظريات أخرى. حيث تبنى هذه الكفاءة على الخطاب العقلى للنظرية وأبعاده النقدية Popper 1992:143

إن نقد النسبية يجبرنا على اتخاذ موقف أخلاقى. تدعو النسبية إلى تسامح مزيف، بالقياس، بقبول أية فكرة على أنها حقيقية ذاتيا.تنتهى دائما بالدفاع عن الحقيقة الخاصة فى مواجهة حقيقة الآخر.كل النسبية لفظية (بطريقة منطقية) متساهلة، لكن فى جوهرها الفردى والنموذجى، بالاستدال البسيط ، من غير الممكن أبدا، بالتعريف، أن يكون النسبوى مخطئا، (وبالطريقة الأخرى نفسها، يفعل ما يفعل، لكنه لا يمكن أن يكون مخطئا أيضا). يقود هذا بطريقة حتمية إلى الفوضى، وأيضا إلى استخدام القوة، كما يقول "بوبر".K.Popper إذا لم يكن من الممكن وجود حقيقة تضفى شرعية على استخدام القوة لحل المشكلات

فكل الحروب تبرر هكذا: حقيقتى أمام حقيقتك، (لأنه، فى كل الأحوال) حقيقتى أفضل من حقيقتك. لذلك، لا يتخلى النسبوى عن أستخدام الحقيقة، التى تعد أكثر نسبية مما يعتبرها. لكنه يحبس نفسه داخل الحقيقة الوحيدة التى يصدقها،الحقيقة الذاتية أو ربما، حقيقته (أو عدم حقيقته، التى هى نفسها فى هذه الحالة).

ولقد اضطلع خطاب مذهب ما بعد الحداثة بهذه الوضعية حتى آخر توابعها، ناقلا إلى الفن الدفاع عن نسبية جذرية.لا شئ أكثر افساد بالنسبة للفن. إذا كان كل فن صالحا لأبسط فعل تعبيرى عن ذاته، أو معبرا عن الذاتية، فكل شئ يصلح للفن. بمنطق جيد، من الممكن أن يؤدى هذا إلى الأنانية والعدمية فقط. وبالرغم من ذلك فنحن نعتقد أن الفن، على النقيض تماما. نحن نبحث عن الحقيقة والموضوعية لأننا بحاجة إلى الخروج من الذاتية (الانغلاق، الموت) والدخول فى تواصل مع الحقيقة الموضوعية للعالم وللآخرين (التغيير) حتى نحيا ونختبر حقيقتنا الخاصة وفرديتنا بشدة أكثر.وهذا الدافع هو ما يحرك الفن.

٤- الحقيقة و/أو الحرية

لا توجد مناقشة نقدية لا تتلاعب بمفهومى الحقيقة والحرية. وبالرغم من عمومية والتباس مدلولهما، إلا أن لهما استحوذا لافتا بوضوح مباشر، وعادة ما يؤديان بالتأمل إلى نقطة ميتة. من الصعب جدا تعريفهما والاتفاق على محتواهما وقيمة استخدامهما، مما، يتناقض ظاهريا، مع عدم إبطال "قوتهما" السيموطيقية والمعرفية. إنها إحدى البنيات الثنائية الأخرى عن خلفية نظريات

نصنع بها تصورنا عن العالم. إن علاقتهما بالمسرح وثيقة للغاية مما يستحيل معه عدم مصادفتهما. ورغم ذلك،يوجد ارتياب مبرر ضد استخدام هذين التعميمين الكبار. النازعين بشدة إلى التلاعب، التسييس، والعقائدية. لا يوجد تأسيس لا يحملهما فى رايته والإنسان المعاصر يعرف جيدا كم من الجرائم والإنتهاكات التى ارتكبت باسميهما. إنهما لا يغيبان بالرغم من ذلك عن بنيتنا الذهنية، بل على النقيض، لقد تأصلا فى قبولهما بسهولة لاستخدام ذاتى تماما، يتفق مع الاحتياجات لإقرار التأكيد الذاتى وتعريف الفرد. إنهما لا يعرفان ولا يدافعان عن الحقيقة والحرية كدلالات موضوعية، بل حقيقتى وحريتى، التى لا تعنى فى كثير من الأحيان شئ آخر، رغم طنانة التساهل، كنوع من إخفاء رفض كل من الحرية والحقيقة للآخر. هناك دوافع سيكولوچية عميقة تدفعنا إلى اللجوء لمثل هذا الإقرار لتأكيد الذاتية، تعمل فى استخدامها كآلية أخيرة للدفاع أمام الفرض الخارجى، أو كرد فعل ضد الاغتراب الحقيقى للهوية فى عالم شديد التجانس. لكن اختزال هذين المفهومين فى استخدام فاسد وفردى هو تجريد لمدلولهما ومغزاهما. هل يمكن استردادهما، فك فحواهما سيميوطيقيا، استكشاف "موضوعيتهما"؟ هل بإمكان المسرح الاستغناء عن هذا النوع من الدعائم الذهنية، والبنايات المعرفية ذات الأطياف الرحبة والقوة التأثيرية الكبيرة؟

إن الحقيقة والحرية مفهومان مرتبطان بتعريف ما هو إنسانى.بدونهما، تختفى الحركة الإنسانية كأنها لم تكن، أو تفقد الاهتمام بنا. لن يحفل أى تاريخ انسانى بنا بدون الافتراضات الخاصة بأن بإمكان الإنسان التصرف بحرية، أن

يقررالإتيان بفعل بدلا من آخر وأن باستطاعته أيضا معرفة موضوعية العالم، و تمييز الأحداث الحقيقية، عن الغير حقيقية أو الظاهرة. سيدفعنا كل شئ الى الجنون بدون أية مسئولية، إلى الانغلاق فى فقاعات فكرية متعجرفة أو إلى التحرك من قبل حتمية جامدة. يعد المسرح، عند تقديمه لمتنوعات كبيرة من الخطابات والعروض عن الحياة الإنسانية، جزء من الافتراض بأن الإنسان يستطيع تمييز الحقيقة ، من الخطأ والكذب والتصرف بحرية. بأكثر من تصرفاته المحددة. المشروطة. والمدفوعة من قبل قوى وظروف تهرب فى جزء كبير من رقابته الواعية. من خلال الصراع ضد تلك الحدود والحتميات تماما كما يؤكد الإنسان وضعه البشرى على وجه التحديد. لقد جعل جزءاً من المسرح المعاصر الارتياب، الشك والنسبية الراديكالية، رغم ذلك، الأساس والمبرر لأستاتيكيته وعروضه المسرحية. لكن عدم التعريف، وغياب الثقة فى الكلمة والأفكار، أدى بيسر إلى التطهر والعدمية. ولقد قاد الهروب من أى التزام مع الحقيقة والحرية، التى يدافع عنها مذهب الفردية، النسبية العامة والاحترام المزيف لحقيقة وحرية الآخر(المتفرج) بالمسرح الى ضعف الإرادة، والجمالية أو لنوع قهرى من تأكيد الذات. إن نظريات كالتفكيكية أو جماليات فن التلقى كان لها جدواها فى إضفاء التصديق النظرى على ذلك الاتجاه، الذى يغرق جذوره فى النظام الرمزى الخاص بالمجتمع الرأسمالى الجديد الحالى، المدافع عن الفردية المطلقة، فى الوقت الذى يفرض فيه بشكل تعسفى حقائق السوق الهائل من خلال فرضيات آلية للتحكم والدعاية. إنه يرتاب فى الحقيقة كشئ مفروض، مولد من عدم التسامح، ويصل أيضا لمواجهتها بالحرية، بينما يطور نظاماً رمزياً مغلقاً يبنى الآليات الذهنية الخاصة من خلال تلاعب الرغبات والخوف على

نطاق كوكبى. لهذا فإن التناقض، هو التعظيم للفردية فى الوقت الذى تترك فيه هامشا أكثر ضيقا فى كل مرة للإثبات الفردى الخاص.

لكننا نستمر فى احتياجنا للتحدث عن الحقيقة والحرية. لما تثيره هاتان القيمتان الكبيرتان والمفهومان من مشكلات. نحن بحاجة إلى الإشارة إلى الحقيقة على الأقل بالتناقض مع ما هو غير حقيقى، مع غير الموجود،التخيل، الاختراعات أو الهلاوس، الخداع أو الفانتازيا. إن الحقيقة هى واقعية الأفعال، معرفة حقائق الأفعال. وبالرغم من قدرتنا على الارتياب فى موضوعية العالم المدرك. إلا أن هناك أفعالا وحقائق تقدم لنا كوقائع وحالات موجودة بالفعل فى العالم: أشخاص، حيوانات، نبات، أغراض،حركات، أفكار،عواطف، أفعال، كلمات،، ومؤسسات وأيضا،أفكار،نظريات،كتب،على سبيل المثال. إن الحقيقة فى معناها العام والمباشر، هى الملاحظة الموضوعية لحقيقة العالم وللأحداث التى تقع فيه، معاينة متحققة من قبل أى وسيلة متاحة فى متناولنا.المشاعر، التفكير، الإحصائيات الحسابية، الملاحظة العلمية، الحدس الإدراكى، اللغة. لن نصل أبدا بالطبع إلى الحقيقة المطلقة، والسبب أنها ليست مطلقة وليس من الممكن الوصول إليها أيضا. إن الحقيقة فكرة سوية، منظمة، محفزة على البحث المتواصل. لكن باستطاعتنا الاقتراب، الدنو فى كل لحظة من حقيقة الأفعال بأكثر الطرق إمكانية وملائمة ووعيا، أو ربما، بواسطة النقد والتناقض بين الملاحظات والبراهين: " إن التعبير يكون حقيقيا إذا، واذا فقط، أدى إلى الأفعال" (...)". بالرغم من كون فكرة الحقيقة مطلقة، فليس بإمكاننا التظاهر بالوصول إلى ثقة مطلقة: نحن نبحث عن الحقيقة لكننا لا نمتلكها"(١٢) Popper 1982 :35

كل هذا ذا مغزى عام، لكن المعنى العام هو نقطة انطلاق نظرية لا غنى عنها .وكما يقول "بوبر" " K.Popper : كل علم وكل فلسفة معان عامة منيرة"(...)" افتراضى الأول هو أن ننطلق من المعنى العام، متخذين من النقد آداتنا للتقدم" (١٩٨٢ : ٤٢) ورغم تأسيس النظرية المعرفية للمعرفة على المعنى العام، إلا أنها خاطئة، بسبب القيمة المطلقة التى تمنحها للإدراك الحسى.

لابد وأن نفكر بطريقة سابقة لمذهب دارون فى الأبيستمولوچيا الكلاسيكية التى تعتبر "الافتراضات" هى إدراكنا للمعانى كما لو كانت "معلومات" بالنظر إلى تلك التى تبنى نظرياتنا بواسطة عملية الاستقراء. ولأنه ليس بإمكانها التحقق من الخطاب بأن الافتراضات المعطاة ليست أكثر من إرتكاسات ملاءمة لهذا، فان التأويلات التى تقتضى نظريات وآراء، والتى مثل النظريات، تكون مشبعة بتوقعات ذات سمة حدسية، لا تمكن من وجود إدراك خالص، بيانات خالصة، وبالكيفية نفسها ليس من الممكن وجود لغة رصدية خالصة، منذ اللحظة التى تكون فيها كل لغة مشبعة بنظريات وأساطير Popper 1982:140

لهذا فإن معرفتنا بالعالم، لا تتحدد بالتحقيق المعرفى، أو أنها محدده للمفاهيم الفيزيائية، بل بوضع نظريات، تخمينات،وجدليات بواسطة التفكير العقلى والملاحظة العلمية من خلال وسائل تكنولوچية تذهب إلى أبعد من المشاعر. الحقيقة، أو من الأفضل القول، الاقتراب من الحقيقة، بالرغم من شدة نقصانه، ينتج إحساس من الثقة، من الأمان النفسى، فى التخلص من الحيرة الناشئة من حقائق وحوادث العالم. وهو أيضا ضرورى فى التنظيم الاجتماعى وفى أى نشاط إنسانى. لكنه قد يثير أيضا عدم الارتياح، والانزعاج، الضيق، أو

الرهبـة. فـتنبـثق المشكلات من هذا التـأثيـر المزدوج، المرتبط بالتـقـيـيم الحـتـمى والتناقض الذاتى المصاحب لحقيقة الأفعال. أفعال العالم التى لا تتركنا أبدا غير مكترثين فهى تثير دائما التقبل أو الرفض.

نقول : إننا بحاجة إلى مفهوم الحقيقة، لكننا نعرف أيضا فى الوقت نفسه أنه ليس هناك حقيقة، ولا حتى الأكثر عناصرية، مطلقة أو أبدية: فلديها القدرة على التغير دائما حسب شدة كثافتها. وفضلا عن كونها مجردة، إلا أنها تشير دائما إلى أحداث ملموسة، حقائق متفردة أو محدودة. حقيقة كهذه توجد فقط فى التعبير عن الوقائع الملموسة. على سبيل المثال، حقيقة الموت. إن الموت حقيقة ملموسة وواقع مادي، تولد من إثبات أن البشر، الحيوانات، والنبات يموتون. ليس لدينا أدنى شك فى إن الموت حدث حقيقى.لن نعرف حقيقة تفسير كيفية حدوثه ،لماذا، إلخ، لكن بإمكاننا التحقق منه والتصرف نتيجة لذلك، على سبيل المثال، بتفادى لمواقف المخاطرة أو الخطر.

هناك الكثير من الحقائق التى لا يساور أحد الشك بشأنها وهم بالفعل من يسمحون لنا بمواجهة صلابة العالم الذى نعيش فيه. فبدون ذلك اليقين لن نتمكن من بناء ولا النظام الاجتماعى ولا الحياة الفردية الخاصة. ولقد بنت النسبية والارتيابية الذاتية بالأخص من الأفعال التى لا تدحض،أو التى يوجد صعوبة شديدة أو استحالة فى تحقيقها (ليست"باطلة"). إن محيط تلك الأفعال الصعبة المنال،المتضخم،لا يبطل اليقين النسبى بالعالم المألوف الذى نتحرك فيه. ورغم ذلك، يوجد مجال من عدم اليقين ذو أهمية كبيرة، وهو الذى يشير إلى السلوك الإنسانى، والذى تتفاعل فيه عناصر ذاتية، أفكار، عواطف، نوايا...،

نهتم بحقيقتها بشكل كبير بالرغم من صعوبة ترسيخ إثباتها الموضوعى.إن اكتشاف حقيقة الآخر (نواياه الحقيقية) شئ أساسى فى التجربة الفردية. فلا يمكن أن يتأسس المجتمع بدوره على الارتياب أو الشك الدائم فيما يتعلق بأفكار الآخرين، أفراد أو جماعات. ولقد قاد الشعور بالجهل والعجز عن التحكم فى العاطفة ، مثل إمكانية حجب ذلك العالم الداخلى، الإنسان المعاصر إلى الشك فى الحقيقة والعالم الذى يقدمه الآخر. من جانب آخرقد يحقق التلاعب اليوم، من خلال وسائل الاتصال الجماهيرية حول أى مظهر للحقيقة (ليس الاجتماعى فقط،بل وحتى الفيزيائى والمادى) والتيسيير الذى تنتشر به آلاف النظريات المتعارضة والمتناقضة حول كل ما هو عقائدى وإنسانى، إلى فقدانه للثقة أيضا فى أية حقيقة موضوعية. لذلك، فإن كل هذا يؤدى إلى عدم التقدير لمفهومى الحقيقة والحرية. ولا يبدو أنه يترك مخرجا آخر إلا التأكيد الاستحواذى للأنا الحقيقية. فى مواجهة الحقيقة ، الآراء، أمام الأقوال، عدم المصداقية، أمام الآخر، عدم الثقة، أمام الأفكار، المشاعر القهرية، إلخ.

ورغم ذلك لاتزال الحرية والحقيقة، جوهر الفعل الإنسانى. إن الحرية هى إمكانية الاختيار. إذا كنت أستطيع الاختيار من بين تناول قهوة، أو عدم تناولها، أو تناول جعة، فأنا حر حسب هذا التصرف. الحرية، مثل الحقيقة، ليست مطلقة أبدا، بل مادية ونسبية، أو لعلها، تشير دائما إلى فعل ملموس. لدى الإمكانية لأن أكون حرا فى الكثير من تصرفاتى، ولكن ليس فيها كلها.هنا حيث لا يمكننى الاختيار فليس لدى حرية، على سبيل المثال، بين التنفس أو عدمه. أستطيع قتل نفسى بوضع كيسا بلاستيكيا حول رأسى، أستطيع أن أختار بين أن

أنتحر أم لا، لكننى لا أستطيع الاختيار بين أن أتنفس أم لا، لأن فعل التنفس أتوماتيكى. أستطيع التحكم فى تنفسى، بأن أجعله أكثر بطئا أو سرعة، لكننى لا أتوقف عن التنفس بينما أحيا. تلك هى حريتى، حرية ملموسة ومحدودة، لكنها حرية حقيقية، بعيدا عما يوجد خلف كل قرار حر يوجد أسباب،دوافع، رغبات، أفكار،عواطف أوردود أفعال آلية أو لا شعورية بقليل أو كثير. أجل إن الحدث أو الفعل النهائى هو ثمرة قرارى الحر بالقياس بأننى أستطيع فعل شئ أو عدم فعله،أن أفعل هذا أو ذاك، حتى اللحظة نفسها التى أحققه فيها فإننى أستطيع تغييره، التوقف عن فعله أو فعل شئ آخر. إذا كان هذا ممكنا، فحينها فذلك التصرف حر، أنا حر فى تلك اللحظة حسب ذلك التصرف. وتلك الحرية هى فعل حقيقى، وليست افتراضا أو وهما. الأفعال الأخرى الأوتوماتيكية، الغير شعورية أو المحددة سلفا بيولوچيا ووراثيا، هم ما يجعلون ممارسة حريتى ممكنة فى تلك البيئات التى يقع فيها ويتحدد ما هو إنسانى خصوصا (أولئك الذين، كأنواع، أكثر أهمية من أجل البقاء والتطور).

بحيث إن الحقيقة والحرية أفعال حقيقية، وموضوعية. إن الحقيقة والحرية يشكلان أساس كل عملياتنا الإدراكية، بدونهما سيفقد العالم ووجودنا الخاص كل فائدة وتماسك.

لكن، فى الوقت نفسه، يوجد الخداع، البهتان،الخطأ، الإيمان، العقيدة، والهلوسة، بالكيفية نفسها التى يوجد بها الإرث، علم الوراثة، البيولوچيا، اللاوعى، الغريزة، الجنون، البيئة، التغذية، التعليم، الجبرية، الرهبة. وبسبب وجود كل هذا، فان المسرح يثير اهتمامنا : إن المسرح مكان مميزٌ على وجه

الخصوص لمناقشة الحقيقة والحرية، من أجل" المراهنة فى اللعب". نريد أن نعرف كيف يعد الإسان الحقيقة، القيمة التى يمنحها لها، كيف يميز بين حقيقة الخطأ والكذب، أين تبدأ الحرية وتنتهى، وأيضا، المسئولية، ما الذى نستطيع الوصول إلى فعله، وما الذى لا نستطيع بكيفية ما الوصول اليه، بأى مقياس تقودنا أفعالنا نحو السعادة أو الشقاء، إلخ. إن السلوك البشرى والعلاقات البينية مليئة بالشك، الارتباك، التهديدات، الوعود، والرغبات العميقة المتصلة دائما بالحقيقة والحرية، بإمكانية معرفة الحقيقة، بأن نكون أحرار ونصل أو لا إلى السعادة. إن هذا يثيرنا وبهذه المادة يبنى المسرح درامته وكوميدياته. يضرب المسرح أمثلة ويخلق نماذج من كل هذا. كائنات حية تبحث عن الحقيقة، الحرية والسعادة وبسبب هذا تعانى، تتصارع وتدخل فى صراع مع نفسها، ومع الآخرين، ومع النظام الاجتماعى الذى تعيش فيه. إن لخلاصة المسرح علاقة بكل هذا، بالأفكار التى نصنعها حول الحقيقة والحرية والأفعال التى ندافع بها عن الخطأ، الكذب، الخضوع، الاستغلال، وفقدان السيطرة والخوف. بدون هذا، سيموت المسرح ولن يمكن مداواته. نقول إن المسرح جزء من مقدمة نظرية سنستطيع صياغتها من خلال سلسلة من التعبيرات المترابطة والمتناقضة : ١) الإنسان قبل أى شئ كائن عاطفى، لكنه بحاجة إلى التحكم فى عواطفه. ٢) ليس الإنسان كائناً عقلانياً، لكنه بحاجة إلى أن يكون كذلك. ٣) إن الإنسان لا يعرف ماهى الحقيقة، لكنه بحاجة إلى أن يعرفها. ٤) ليس الإنسان كائنا حرا، لكنه بحاجة إلى أن يكون كذلك. الحاجة تعنى هنا"تفضيل" ،" نفعية"،" تكيف"، " تطور"، "التعالى"، حالة ملحة من مستويات عليا من الوعى والإبداع. أطروحتنا هى أنه بكل هذا، وعلاوة على ذلك، يبنى المسرح خياله، حقيقة الأساطير والشخصيات

التى تتخيل وتخترع: حقيقة التخيل، من خلال تخيل الحقيقة.

يبنى المسـرح دائما علاقة بين الحقيقة والخيـال، بين الحقيـقة الحقيـقية (الواقـعة) والحقـيقـة الممكنة (التى من الممكن أن تكون)، وبين الحقـيقـة الممكنة (التى من الممكن أن تكون) والحقيقة المستحيلة (التى لا يمكن أن تكون). الحقيقة الممكنة والحقـيقـة المسـتحيلة من الممكن أن يكونا مصـدرا للسـعـادة - الشقـاء (رغبة،هروب،فانتازيا،حلم) أو الشقاء - السعادة (التنفيس، حرية الخوف، الألم، الكرب)(١٣) لكن يوجد حد دقيق بين تلك العوالم الحقيقية، الممكنة والمستحيلة. يبنى الاحتمـال المسرحى بمقتضى العالم الذى يخلقه، إذا كان حقيقيا، فلابد وأن يكون احتماليا حقيقيا، إذا كان غير حقيقى، فلابد وأن يكون محتملاً داخل ذلك العـالم الغير حقيقى. لكن العـالم مثل الآخـركلاهمـا يتلاعبـان دائما بالأفكار عن الحقيقة والحرية ويؤسسان عليهما.

إن المسـرح يحيـا حتى يستقصى الحقـيقـة ويؤكد الحـرية كحقـائق لا تنحل. الحقيقة ضد الوهم، الحقيقة ضد الخطأ، الحقيقة فى مواجهة الجهل والخوف، وأيضـا فى مـواجهة الكذب والخـداع. وليؤكد الحـريـة، لمعـرفـة حـدوده، "لتـحطيم قيوده" وتوسيع مجـال القرارات الشخصية، الحـرية الفردية والحـرية الجمـاعيـة. يخبـرنا آلان باديو Alain Badiou1993:29 "إذن فـإن أى عرض مسـرحى هو استقصاء عن الحقيقة"(١٤).

إن التقبل بلا نقد للحقيقـة المبناه أو المفروضـة، أو اللجوء إلى حقيقة خـادعة وإلى حرية مزيفة هو على النقيض، الاستسلام إلى التكاسل الذهنى والإذعان. "

لدى كل مجتمع منتج تكاسل عقلى بلا شك، النفور من الفكر كعاطفة مسيطرة"، لكن التكاسل هو "الآفة الوحيدة التى لا يستطيع المسرح، الذى يعرفهم جميعا، أن يتكيف معها" . Badiou1993:36 يربط لاكان "عاطفة الجهل" بالخوف من الفكر، الخوف من تعارض الفكر مع الحقيقة. لكن المشاهد المسرحى لا يستطيع الخوف ولا من الفكر ولا من الحقيقة. نحن نتحدث عن المتفرج الذى يحب المسرح بصدق،المختلف عن ذلك الجمهور الذى يكرهه، الذى يحضر إلى المسرح أيضا. ان المتفرج هو " ذلك الذى يعرض نفسه فى استراحات العروض إلى عذاب الحقيقة ".

إذن لابد وأن نقول هذا: يعلن جمهور معين، مشارك فى عروض معينة، كرهه نحو المسرح بحماسه للحضور إلى "المسرح" .Badiou1993:36-38 يميز باديو A.Badiou بين "المسرح" و"مسارح". سيكون "المسرح" فسادا بالنسبة "للمسرح" الذى لا يبحث عن عذاب الحقيقة، بل الاستمرار بالحقيقة الخاصة المنعكسة على المسرح. لهذا "فان المسرح هو، من بين جميع الفنون، الأكثر كرها، متذرعا بالعشق الذى يزاوله على "خشبة المسرح"، لأنه " يجعل المتفرج يعلم أنه لن يستطيع البقاء بسذاجة فى مقعده" (١٩٩٣ : ٣٨) هذه الحالة الأساسية المتضمنة،الفعالة والمرتبطة بالمتفرج ربما تكون أحد الأسباب الأكثر عمقا "للإعراض" عن المسرح، تجانسه الذى لا يختزل. من جانب آليات الاستهلاك والعادات الفنية الأكثر تعميما(١٥).

ان المسرح يطلب من مشاهده، الذى بسبب ذلك يشعر بسرعة بصلابة المتكئ، العالق فى بحيرات التفسير التطور المراد من معنى ما، والذى يصبح بدوره

المفسر للتفسير. من لا يستطيع فى أية حالة ألا يبغض كونه مدفوعا من قبل متعة ومجبرا على القيام بعمل؟ أو الأفضل، التحقق من أن هذه المتعة، التى سيسحبها فى الحال، هى الناتج الغير موثوق فيه لتركيز الروح؟ Badiou1993:39

يحملنا هذا التفكير بطريقة حتمية إلى سؤال أنفسنا عن المكان الاجتماعى للمسرح،أو بتحديد أكثر، عن علاقته الحميمية بالدولة. وما يجذب الانتباه هو أنه ، منذ بداياته وفى كل مكان، كان المسرح دائما مراقبا ومسيطرا عليه بقوة من قبل الدولة.بالنسبة إلى باديو Bodiou يدهشه أن " المسرح يثير أحتراساً مقيتاً" من جانب الدولة، ويربطها بتلك الوظيفة للمسرح الخاصة بـ " ستقصاء الحقيقة" : " ينبع كره المسرح من وجود كمين ما فى ذلك الترتيب الحسى للأجسام، للأصوات والصور، والذى لن يكتسب معنى إذا لم يعمل على إبراز، وبطريقة سريعة، السبب الذى لا يمكن تحديده لحقيقة ما(...). إن المسرح إثباتى أكثر منه تمثيلى" (١٩٩٣ : ٣٩).

لانزال نستطيع الذهاب إلى أبعد من ذلك وإثبات أن المسرح يتلاعب دائما بالحقائق الجماعية، الأفعال وتفسيرات الحقيقة التى تؤثر على النظام الاجتماعى والرمزى بطريقة مباشرة.

ان الحقائق التى تغرق المسرح باجتهاد ذات ماهية سياسية، طالما تبلور دياليكيات الوجود، وتستهدف توضيح موضعنا الزمنى. بدقة أكثر: من بين كل الفنون، فإن المسرح هو الذى يتصل (أو يفترض) بالسياسة بطريقة أكثر الحاحا . Badiou 1993:40

المسرح والسياسة،بالتتابع، وبطريقة أساسية أو حتمية. هنا حيث يأخذ التمييز الذى أقامه باديو Badiou بين المسرح ومسارح اهتماما عظيما:

الـ"مسرح" عن الدولة، عن الذى لا ينبس بكلمة . فهو يخلد وينظم الذاتية الطيبة، وكثيرة الهمهمة التى تحتاجها الدولة.

من جانبه ، يقول المسرح دائما شئ عن الدولة وأخيرا عن الحالة (للوضع). هناك العديد من الأسباب لعدم الرغبة فى سماع هذا الكلام (١٩٩٣ : ٤٠) لكن،" مراقب، المسرح أيضا يراقب. ينتبه لما هو حقيقى. يشى بالعالم"(١٩٩٣ : ٤٥).

أيضا، الحقيقة والحرية ، كأسس، لنظرية عن المسرح. التخلى عن هذا سيكون الانقياد المسمى بـ" التفكير القاصر". إن جارثيا بيريوA.Garcia Berrio على صواب فى تأكيد أن" فى فترات الفكر الجزئى والقاصر يبدو من الوقاحة وغير المألوف تقديم النظرية لفرع من المعرفة"(١٩٨٩ : ٩). حيث يؤدى عدم الثقة فى المعرفة الخاصة وفى القدرة الإنسانية إلى الوصول لمستويات من الحقيقة والحرية أكبر فى كل مرة، إلى التشاؤم وهجران كل جهد نظرى: " ولقد عمم حاليا فى الفلسفة الدنيوية المسماة "تفكير قاصر أو ركيك" - فى أسوء حالاتها فكر متكاسل خالص - ، أسلوب من التخلى عن الشدة كصيغة أكثر سطحية من خيبة الأمل حول الوصول المطلق للحقيقة"(١٩٨٩ : ٤٧). ليس من الضرورى الاعتقاد فى الصفة المطلقة للحقيقة للاحتفاظ بالأمل وللثقة فى الفكر. إن شمولية الخطاب المونولوجى لا تتصارع مع الاكتفاء الذاتى للذاتية،

كالمونولوچية،الانطوائية والغيبية. من الممكن التفكير فى الحقيقة (عرضها ، مناقشتها) بحرية. من الممكن إخضاع المسرح إلى ممارسة تحليلية دون أن يضر هذا. بل على العكس تماما، الحرية الفنية التى يولد منها.

ليس هناك أفضل من كلمات إيليابريجوجين Ilya Prigogine حتى نختم هذا التأمل عن العلاقات بين الحقيقة والحرية عن أسس الثقافة الغربية:

ترك لنا الإغريق القدامى، بالفعل، مثلان يوجهان تاريخنا: الخاص بمعقولية الطبيعة أو، كما كتب وايتهيد Whitehead عن " تشكيل نظام من الأفكار العامة يكون ضروريا، منطقيا، متماسكا ويمكن كل عناصر خبرتنا من التأويل"، والخاص بالديمقراطية، المؤسس على افتراض الحرية، الإبداع، والمسئولية الإنسانية. نحن بعيدين جدا، بالتأكيد، عن إنجاز المثالين، لكننا نستطيع على الأقل فيما بعد الحكم بأنهما ليسا متناقضين" (١٩٩٧ : ٢٣- ٢٤).

نعرف اليوم أن الطبيعة ليست كل ثابت، معط، مغلق، انعكاسى، ذى قوانين ثابتة، ومحددة. بل على العكس، يقدم العالم نفسه لنا على أنه غير ثابت، غير منعكس فى تطور مستمر، تطور يذهب من ما هو حقيقى إلى ما هو ممكن ، لهذا، يكون غير متوقع وخلاق. يتبع طريقا من التفرعات المستمرة ، رغم قدرته على تتبع آخر. نستطيع تقييم وتحديد كمية الاحتمالات، فوضى التحولات،لكننا لا نستطيع أبدا أن نتأكد بثقة من المستقبل.العالم حقيقى وحتمى، لكن هذا لا يعنى أن كل شئ سيكون ثمرة الصدفة. نستطيع التدخل فى حياتنا، وتطويرها. علينا أن نبنى "طريقاً ضيقاً بين القوانين العمياء والحوادث التعسفية"، كما يقول

Prigogine. "بسبب ذلك فإن ما يظهر اليوم هو وصف منصف الزاوية، يوجد بين عرضين مختلين: الخاص بعالم محدد والآخر الخاص بعالم استبدادى خاضع للصدفة البحتة" (١٩٩٧ : ٢١٨): كما فى حالة المتقابلات الثنائية السابقة، فوضعيتنا حقيقية ونقدية: لا الحتمية ولا الصدفة تستجيبان لحاجتنا لفهم العالم وتفسير علاقتنا به. ليس فى عالم تجعل فيه القوانين التجديد، الحرية، الإبداع، شيئاً مستحيلاً. وليس فى حقيقة لا يمكن التكهن. أو وصف، أو تفسير شئ بها على أكثر ترجيح. يمكن فهم وتفسير المسرح، والفن بصفة عامة، بشكل أفضل من خلال تلك الوضعية النظرية التى تجعل الحقيقة مثلها مثل الحرية ممكنة وضرورية.

٥- المسرح أم الحياة

تعاود تقسيمة ثنائية أخرى الظهور فى المناقشات حول صلاحية أوأهمية المسرح، الخاصة بمقارنة الفن بالحياة. يختفى هذا التناقض مع آخر أكثر اتساعا، يعود إلى جذور الفن: التناقض الفن/الطبيعة. الفن، مثلما ظهر فى اليونان،يصور على أنه "محاكاة للطبيعة"، تعريف يبدو لنا اليوم قاصرا جدا. لكن المحاكاة تفترض الأئتلاف بالفعل والتناقض كذلك. إن التباين الحالى فن/ حياة، يأخذ على عاتقة إعادة صياغة العلاقة التقليدية بين الفن والطبيعة.

إن مفهوم"الحياة" يحيل إلى معنيين من المناسب التمييز بينهما، لأنه حسبما نشير إلى واحد أو إلى الآخر، فسيكون التباين الذى على صلة بالفن شديد الاختلاف : ١) الحياة كميلاد، حيوية، دافع،طاقة، غريزة، عاطفة، انفعال،إلخ.

٢) الحياة كنظام لما هو يومى،الحقيقة العادية، النظام الاجتماعى والثقافى المدعم بالتفاعل بين الأشخاص فى بيئتهم العادية.

إن الفن اليوم، على النقيض مما حدث فى عصور أخرى، منذ الأغريق وحتى الذيوع،لا يتعارض مع المعنى. ١) تقليديا، كان الفن مرتبطا بحميمية مع الحياة،لكن كتحكم - متجاوز للغرائز (الطبيعة البشرية)، فى الوقت نفسه الذى استخدم فيه للإلهام وضرب المثل (الطبيعة). ولقد شرح نيتشه Nietzsche جيدا هذه العلاقة المتناقضة بما يناسب التراجيديا فاعتبر أنها ثمرة الدمج بين ثمالة باخوس(الطبيعة - الحياة - الغريزة) وحلم أبولو (الفن - الهيئة - الجمال). فى القرن الثامن عشرحدث تغير هام، فى تعريف الطبيعة والعقل، عاكسا، على نحو ما، النموذج الإغريقى الأصلى المصور من قبل نيشه .Nietzsche الآن تتحد الطبيعة، مع العقل، والجمال والطيبة، مما يزيح تماما فكرة الطبيعة كدافع، وفوضى، وثمالة. وكما قال نيتشه Nietzsche : ينتصر"الإنسان النظرى"، عملية بدأت من سقراط وأفسحت المجال لفن "بشرى"، عقلانى، نفعى، وعلى النقيض من ذلك النموذج أقيمت الرومانطيقية وامتدت حتى اليوم بمفهوم جمالى جديد، يمكن تخيل الفن فيه ، حسب روبرت جوس Robert Jauss، على أنه "ضد- الطبيعة (١٩٩٤ : ١١٧: ١٤٨) (١٦) حيث يكون الفن، فى كل الأحوال، الطبيعة الثانية، البيئة الأكثر خصوصية لما هو آدمى، والذى يتجاوز أو يذهب لما وراء الطبيعة.

اليوم، بالرغم من ذلك، لا نعتقد أن الفن يعرف على أنه "ضد- الطبيعة" بالمعنى الذى أكده) R.Jauss بل بمعنى أن الفن ليس إعادة إنتاج للطبيعة بل هو

إبداع ذاتى). إن التغيرات التى تحدث فى الكوكب، انحطاطه البيئى، أفسحت المجال لإدراك جديد لما "هو طبيعى". ومع أنه لن يكون ممكنا " العودة للطبيعة" أو العودة إلى أستاتيكية الطبيعة، فإن فكرة أن الطبيعة هى المصدر والدعامة لكل حياة هى شئ يشغل اليوم الفن مثل انشغاله بالتأكيد على حريته الخاصة فيما يتعلق بالطبيعة. يعتبر الفن اليوم بشكل ما وكأنه " ذخر للحياة"، شكل من " الدفاع عن الحياة" فى مواجهة غزو التكنولوچيا، الاقتصاد، السوق، انحطاط العلاقات الأإسانية، وجنون العمل. فى هذا السياق، وبالارتباط مع الافاضة فى المدلول المأخوذ من المعنى رقم واحد١، نصل إلى المعنى الثانى٢ ، الفن كشئ معارض للحياة اليومية، كمقاومة للضغط والفرض الذى يمارسه النظام الأجتماعى من خلال المؤسسات، العادات، القيم والأشكال المألوفة فى تنظيم التجربة. من الممكن تحليل الفن، من خلال هذا المنظور، على أنه فرار، تصعيد، مقاومة، رفض، نقد، حرية، انتهاك، إلخ. للقواعد التى تتحكم فى النظام الأجتماعى وللضغط الذى تمارسه على الفرد أوالجماعة، ولقد شدد أودتيما أى جاسيت Ortega Y Gasset على هذا المظهر الفنى مشيران إلى المسرح:

نحن محكوم علينا بالأشغال الشاقة المؤبدة فى الحقيقة أو العالم. لهذا فان الحياة شديدة الجدية،شديدة الخطورة، بمعنى، أن لديها ثقلا،تحزنا المسئولية الغير قابلة للتصرف الخاصة بوجودنا،بفعلنا الذى لدينا بطريقة ثابتة(...). إن المصير المقدر على الإنسان المرتبط بالحقيقة بطريقة لا يمكن تغييرها والمتصارع معها بلا هوادة. أن الفرار مستحيل. إن إمتلاك الإنسان لصيرورة حياته والتقريرلما سوف يفعله فى كل لحظة على مسئوليته الخاصة كأنه تدعيم لها بقوة

المعصم.لهذا فإن الحياة مليئة بالشجن. إنها بالنسبة لمخلوق هكذا، شأنه العناء،الجهد، الجدية، المسئولية، الإرهاق والشجن، فبالنسبة له الحاجة إلى بعض الراحة شئ لا عذر له . الراحة مم؟ آه، بالطبع! مما سيحدث؟ من العيش أو مما يشابهه، من" الوجود فى الحقيقة"،الغرق فيها (...). إن هذا يجلب لحياته الحقيقية، حياة غير حقيقية متخيلة، شبحية (يشير إلى المسرح)، إنه التشاغل.ان اللعبة هى الإلهاء. يحتاج الإنسان إلى الشعور بالراحة من معيشته، ولهذا يتواصل، يرجع إلى أو ينسكب فيما وراء الحياة. هذه العودة أو الترجمة لكينونتنا نحو الحيوية الشديدة والغير حقيقية هى الإلهاء ،الغفلة، الإلهاء هو شئ متحد الجوهر مع الحياة الإنسانية،ليست مصادفة، ليس شيئا يمكن إدراكه. وليس ما يمتع شيئا تافها، أيها السادة، بل الظن بأنه ليس هناك ما يمتع. أما الذى لا معنى له فعلا فهو الرغبة فى جعل الحياة برمتها تسلية خالصة وإلهاء، لأنه حينها لن يكون لدينا إجابة لسؤال مما نتسلى، ومما نتلهى (١٩٦٦ : ٥٨- ٥٩)

ان المسرح كفرار من جدية الحياة، كتلهى، كخروج من نفسه لخلق وعيش عالم مؤقت من الفانتازيا والوهم. سيكون أحد المفاهيم الأساسية عن" فكرته عن المسرح".

سينتهى الاتحاد بين المعنى١ و٢ إلى الإبداع ، بكيفية ما، فى الفن المعاصر وأقامة علاقة مع أسطورة الفنان الثورى. منذ الرومانسية، والفنان هو شخص يقاوم حتى لا يكون منصهرا فى القاعدة الاجتماعية،شخص يبحث عن حريته الفردية، ويصارع لبناء نظام مختلف عن نظام الحياة العادية، ربما سيكون فى المحيط السياسى،الخاص بالتقاليد والقيم أو الخاص بتجربته الحياتية الخاصة.

سيعيد الفنان تقديم أو سيجسد "الإنسان الحقيقى". وسيكون الطلائعيون الهامون، بكل بلاغتهم المضادة للمجتمع، التعبير الأكثر أصالة عن هذا الإنسان الجديد. سيحمل هذا التعبير الشديد لهذا الاتجاة الجمالى للدفاع عن "الفن للفن"، والذى سيكون مفسرا على أنه " عدم إنسانية الفن" أورتيما أى جاست Ortega Y Gasset (1981 رفض المجتمع الرأسمالى، بغزوه التكنولوچى،الاقتلاع، فقدان معنى ما هو طبيعى والتحقير من الجمال، اختلال وخضوع الإنسان إلى الآلة، إلخ. سينصب فى تعظيم الفن على أنه الملجأ الوحيد، والمجال الذاتى حيث يتحد الإبداع والحرية فى مواجهة السوقية، الفرضية، وضغط النظام الاجتماعى. ومن جانب آخر ، سيقدم اقتحام التحليل النفسى أساس نظرى لهذه الحركة التى سترى الفن لاحقا كمناقضا للحياة.التى تدرك على أنها النظام الاجتماعى والخبرة العادية. سيتحول اللاشعور إلى مصدر لما هو أصلى - للغير مقموع - الذى يولد منه الفن الحقيقى، الذى لا يخضع إلى أى نوع من الاصطلاحات، لا الاجتماعية ولا الجمالية.

ستكون المغالاة فى الذاتية نتيجة حتمية لهذه المقدمات. الفن،ملجأ وحام لما هو ذاتى، تعبير متعجرف للفردية: سيتحول ذلك المبدأ قريبا جدا إلى عقيدة ومثله، سيكون أحد الفرضيات الغير قابلة للعزل تقريبا ضد الذى يصطدم مرة وأخرى مع أية محاولة للتوضيع وتحليل الفن.

لقد تأخر المسرح فى معايشة هذه العملية من المتغيرات فى النموذج الجمالى ،مقدما الصعوبة الجوهرية التى لديه للهروب من "ما هو اجتماعى"،على القاعدة والالتزام. إن المسرح بطاقة تعريف: وقد كانت المحاكاة للطبيعة أحد أكثر

الخواص المتأصلة، كأنها تعريف تقريبا، للفن المسرحى. تبدو الواقعية حالته الطبيعية،والتى نجد تعبيرها الأكثر راديكالية فى طبيعية نهاية القرن التاسع عشر. لن يتعارض المسرح مع الحياة، بل سيكون نسخة منها، نسخة تتطلع إلى الموضوعية، جمالية الفكر، لهذا، تتحد فى جوهرها مع الفن الدرامى. سيشتبك تطهير وجمالية هذا الاتجاة مع ستاسلافسكى Stanislavski الذى، بدون أن يتخلى عن مبادئ المحاكاة، أراد أن يقدم الحياة على المسرح، المفهوم على أنه فن ما هو طبيعى، ما هو قياسى، عن الحقيقة، عن التتقية الشكلية. نرى هذا منعكساً أيضا، حتى وان كان بطريقة غير مباشرة، فى المحاولة المعاصرة للجمع بين المسرح والحياة، ولكن عن طريق علم الجمال، مع حماية لخاصية المحاكاة فى المسرح (Stanislavski .(1978

لكن الطليعيون سريعا ما وضعوا هذا النموذج فى أزمة. لم يتوقف الصراع ضد الواقعية والطبيعية فى المسرح على مدى القرن العشرين. والهدف واحد دائما: إعادة أحياء المسرح، إجهاضه من كل تبعية لا تكونها حيويته الخاصة والدفاع عن ذاتيته، والحرية لأية خاصية انسجامية.

كما سنرى لاحقا، فى تعريف المسرح نفسه سنعود لنجد أنفسنا أمام هذه التفرقة. فالحالة الخاصة مثل المسرح التى تجمع بين الفن والحياة هى بالضبط أحد ملامحه المميزة الأكثر أهمية. الحقيقة الخيالية، الخيال الحقيقى: هذا هو التناقض الأساسى للفن المسرحى. إن الخيال يحيلنا إلى الفن، والحقيقة إلى الحياة.

الفن يعيش، حياة تكثف الحياة، حياة تتحول إلى فن، فن يتوسع ويستكتشف حدود الحقيقة والحياة. ستجبرنا الخاصية الحقيقية للتمثيل على احترام خصوصية الخيال المسرحى.

فى اللحظة الحالية، بتجاوز للقسمة الثنائية التقليدية فن/حياة، والصيغ الجمالية للماضى التى تعبر عنه، تحتم على المسرح إيجاد طريقة جديدة لملاءمة وتحويل هذا التناقض إلى أحد تحدياته الأكثر ثراء. لابد وأن تفسح العلاقة بين المسرح والحياة المجال إلى تفكير خصب يثرى التطبيق.

أشار فيكتور هيجو Victor HUGO، فى مقدمته عن كروميل Cromwell أشار إلى التناقض المسرحى الظاهرى ليدافع عن الذاتية وحرية الإبداع (غياب القواعد) مثل دفاعه عن احترام القوانين العامة للطبيعة والقواعد الداخلية للفن:

لا توجد لا قواعد ولا نماذج، بل الأفضل القول : إنه لا توجد قواعد أخرى إلا القواعد العامة للطبيعة ، التى تسيطر على كل امتداد للفن، والقواعد الخاصة التى، لكل تشكيل، تنشأ من ظروف الحياة المناسبة لكل موضوع. الأولى أبدية، داخلية ولا تستخدم أكثر من مرة. الأوائل هم الأخشاب التى تدعم المنزل، الثانى الصقالة الضرورية لبنائه، التى توجد لترفع كل طابق. أخيرا، بعضهم هم الهيكل: البعض الآخر، هو ستار الدراما(١٩٨٩ : ٣٣)

لكن، فى الوقت نفسه،" علينا أن نعترف، إذا لم نكن نرغب فى السقوط فى اللامعقول أن الوسط الفنى ومحيط الطبيعة مختلفان تماما. الطبيعة والفن

حقيقتان مختلفتان، وإلا فلن تدوم إحداهما" Hugo 1989 : 66

التناقض مسرح/ حياة، لا يشير فقط إلى أحد التناقضات البنائية للمسرح، بل إلى تلك التى تدفع التذبذب الجمالى (والتاريخى) بالاتجاة من مسرح المحاكاة إلى المسرح الذاتى، من المسرح كمرآة للحياة إلى المسرح التعبيرى الذاتى والذاتى المرجعية.

٦- حول ما هو جميل وما هو قبيح

ان التناقض الجمال/القبح هو تناقض آخر وظائفى أكثر استئنافا فى المناقشة الفنية والمسرحية. لا نستطيع أيضا تفادى تحليله إذا أردنا وضع القواعد لنظرية مسرحية. بالرغم من الانحلال للقواعد الكلاسيكية الخاصة بالجمال (نظام، انسجام، تناسب، توازن، نطاق بشرى، وضوح، دقة، ألخ) إنه اصطلاح ثقافى يصيغ الفن المعاصر، فلن يكون من السهل بالنسبة لنا غض النظر، ليس عن المفهوم فقط، بل عن تلك القواعد نفسها، وحيث إن الحدود تصبح فى كل مرة أكثر تشويشا وعدم دقة. يجب علينا الرجوع إلى نظرية حول صياغة الأجناس أو المفاهيم حتى نتقدم بثقة أكبر فى موضوع زلق جدا.

إذا آثرنا بطريقة مجردة مسألة ما هو الجمال؟، ما هو الحسن؟، ما هى الملامح التى تعرفهما؟، فسيكون من الصعب التوصل إلى إجماع ما. إن التقدير للحسن يبدو فى أساسه أمراً ذاتياً وثقافياً لا يمكن تجاهه فعل أى شئ آخر إلا الصمت،وتقبل الكثير من التعريفات عن الجمال كتقييم ذاتى متخيل، أو ربما،

لامتناه.تبدو المناقشة حول ما هو جميل بعيدة عن كل اهتمام علمى. ولقد أذابت العصرية أية إمكانية لتعريف ما هو حسن بمعايير موضوعية.لهذا فاهتمامنا. بتعريف جمال عمل ما أو عرض ما، بالعلاقات بين المسرح والجمال، بين ما هو جميل وما هو قبيح المقدم على المسرح، سيجعل المناقشة غير مجدية ومتغيرة الطور. ورغم ذلك، سواء عبرنا عنه أم لا، فإن مفهوم الجمال ونقيضه. القبح. حاضر فى عقلنا كمنهج معرفى قوي وفعال،كأحد القواعد لأي تقييم عام لأى عمل مسرحى. إذا كان هذا هو الحال، فلن يجدى فى شئ رفض كل مناقشة حول هذه القسمة الثنائية المعرفية، لأن التناقض السيموطيقى سيتسلل إلينا بطريقة حتمية فى إدراك وتلقى العمل. هذا يعنى أن على الأقل،لدى كل متفرج تصور عن الجمال،بقواعده المعرفة بقليل أو كثير، وإن هذا التصور حاسم بطريقة معرفية لتجربته الفنية. لكن إذا كان الحال هكذا فلن يبدو خطيرا وغير مبرر افتراض أنه من الممكن وجود،علاوة على ذلك، نوع ما للبينية المرتبطة بالتجربة والتقييم للجمال والقبح.

قلنا : إننا بحاجة إلى نظرية عن تشكيل المفاهيم حتى نستطيع تحليل جنس غير دقيق مثل الجمال،ومفاده،بالرغم من الانحلال السيموطيقى الذى كان خاضعا له، إن استخدامه المتكرر هوخطاب، (يستتر كثيرا أسفل المفهوم الأكثر قبولا اليوم عن "الذوق" الذى يتشارك نطاقه السيموطيقى ويسعى الى الاستبدال).

من الممكن أن نحدد ثلاثة أشكال للمفاهيم أو الأجناس: ١) للاستخدام ٢) للسمات أو الملامح السيموطيقية المميزة ٣) من خلال النموذج الأولى.

الاستخدام، حسب "ويتجينستين" L.Wittgenstein، يعرف مدلول مصطلح: "حتى نتعرف على الرمز فى العلامة لابد وأن نهتم بالاستخدام مع المعنى. بالارتباط فقط باستخدامه المنطقى- النصى تحدد العلامة صيغة منطقية. إذا لم تستخدم علامة، ستخلو من المعنى" (١٩٨٩ : ٤٣)

الشكل ٢ هو الأكثر استخداما من قبل العلم. المعنى بالبحث عن الملامح المميزة للتباين بين المفاهيم. وليس تعريف الملامح الإيجابية نفسها، بل تلك التى تصبح مميزة، أو، تلك التى لا يتشاركها نوع مع أنواع أخرى متجانسة. سيعرف الحسن بالتناقض مع القبيح، وأيضا بالتناقض مع بعض المفاهيم الأخرى التى تتقاسم معه بعض الملامح السيموطيقية، بعيداً عن الآخرين: جميل، أنيق، حسن، جذاب، مبهج، فاتن، إلخ.

الشكل٣ يقول : لنا إن الحدود بين المفاهيم مربكة، وإنها تبنى انطلاقا من النموذج البدائى الذى يعمل كنموذج تقارن به النماذج الممكنة المتضمنة فى جنس ما ندرجهم تبعا لشدة التشابه أو قلتها مع النموذج البدائى، ونستبعد منها بعض الأعضاء التى لا نستطيع تخيل تشابها بينها وبين النموذج البدائى. يعد النموذج ٣مناسبا للموضوع الذى يشغلنا،٣ سيفترض أن لدينا نموذجا بدائيا عن الجمال نقارن به الأشياء الأخرى أو الحقائق تبعا للتشابه أو عدم التشابه وسنعتبرها أكثر أو أقل جمالا. الشئ نفسه سيكون على القبيح، الذى سيكون لدينا عن مفهومه أيضا نموذج بدائى للمرجعية.

بدون الحاجة إلى التعمق أكثر فى هذه النظريات فيما يتعلق بصياغة المفاهيم،يمكننا قبول أن ١ ، ٢ ،٣ تعمل معا وأن الاستخدام مثله مثل البحث عن الملامح المميزة وتأثير النموذج البدائى، إنها آليات تعمل معرفيا فى تقديرنا حول ما هو جميل وما هو قبيح. فى هذا المعنى، أعتقد أن الملامح الخاصة بالانسجام، النظام، التناسب، التوازن والتناظر، بالقياس بتحديدها من قبل الخبرة الإدراكية للجسد الإنسانى ولمعظم كائنات الطبيعةالحية (حيوان ونبات)، وأيضا للطبيعة الغير حية (النظام الغير عضوى أو الكونى،على سبيل المثال)، متأصلين بعمق فى آلياتنا الأوتوماتيكية ((الوراثى على وجه الاحتمال) للإدراك والتأويل، ليس لما هو جميل فقط - وبالتناقض، لما هو قبيح - بل لأية حقيقة. الجيوميترية المادية على سبيل المثال، التى لا تشبه الموجودة فى الطبيعة، تكون بالرغم من ذلك مدرجة فى عقولنا، ولا يبدو أن هذا الملمح مقتصر على البشر فقط(١٧).

البناء، التقدير والتجربة لما هو جميل، مع الذاتية الشديدة والمحيرة كما تقدم، تبدو إحدى العناصر الأكثر تحديدا فى بناء أى عمل فنى. وجود الصيحة، بتغيراتها الغير مستقرة للقوانين الجمالية المرتبطة بجمال الجسد البشرى، ليس دليلا على مواجهة فكرة الجمال وأهميتها المعرفية والإدراكية، بل على النقيض تماما. لا تلغى الصيحة، عند إجرائها لتغيرات حول نماذج الجمال، وجود القوانين،بل تجعلها أكثر اصطلاحية، تكتشف الجزء الخاص بالتعسف الثقافى والذاتى الذى يحتويه كل استحسان أو إدراك للجمال. لكن كل هذا لا يلغى ولا يجعل من غير المجدى التقدير لما هو جميل وما هو قبيح فى الحياة وفى الفن، بل يؤكد أكثرعلى الأهمية الكبيرة التى نعطيها للشكل الجمالى. إن الجمال مظهر

شديد الارتباط، كما سنرى، بالمسرح، فهو المكان حيث " يظهر كل شئ " والذى نعى فيه تماما ماهيته وبالرغم من ذلك، نتخلى عن الافتتان والانجذاب له، كما يحدث لنا مع الصيحة، فخداعها لنا شئ معروف جدا.

فى هذا التحليل للتناقض جميل/قبيح علينا ضم تأمل جديد، ذى أهمية خاصة فى المسرح الحالى: فعل الانجذاب لما هو قبيح، التأثيرات التى يثيرها القبح بنا. قديما أعتبر رفض ما هو قبيح ملمحا مميزا للفن، رهافة الحس والذوق الحسن بخاصة فى المسرح، وبالأخص فى المسرح البرجوازى فى القرن التاسع عشر، حيث كان ولابد من استبعاد كل ما هو قبيح و"سيئ الذوق" من المسرح سرعان ما شقت العصرية عصا الطاعة على هذا المفهوم المحدود والسلبى عن الجمال كمرادف لما"هو طبيعى" ،"النظام"،"الذوق الحسن". عرفت البورجوازية الحاكمة الجمال وفق رغباتها، اهتماماتها، واحتياجاتها. كان ملحا، لإضفاء الشرعية على سلطتها، تماثل ما هو جميل مع ما هو حسن وما هو حسن مع القيم الجديدة السائدة (العمل، الثروة، النظام، الحرية) للنظام الاجتماعى الجديد المفروض.

عند رفض هذا النظام الأستاتيكى، وضع الطليعيون علامتهم على ما هو قبيح،ما هو خبيث، ما هو شاذ، ما هو مؤذ، ما هو كريه، ما هو مقموع.إعادة التقييم لأسباب الحياة (الجنس،الرغبة،العنف) والدفاع عن الفن كإبداع ذاتى (عرف الفن قوانينه الداخلية وفكرته عن الجمال) جعلوا كل اهتمام بقواعد الجمال، القوانين، الاصطلاحات، المبادئ العامة، الحدود يتطاير فى الهواء.

إن العلاقة بين ما هو جميل وما هو قبيح تفسح المجال لتوترات تجوب وتخترق كل الفن الحالى، بما فيه المسرح.المشكلة (مسرحى وتطبيقى)، التى نطرحها هى عن الوجود أو عدم الوجود"لحدود جمالية". الجمال،كما اعتبر قديما، توقف عن كونه مركزا للقلاقل، بالرغم من ذلك، فى موضعه، مفهوم أكبر،الخاص بعلم الجمال، يحاول وضع نظام وحدود للتعبير الشكلى. ، بتلك الكيفية التى، إذا لم نستطع معها عمل تعريف شامل للجمال، فأجل بإمكاننا عمل تفرقة ما بين "المقبول جماليا" و"المرفوض جماليا". المفهوم التقليدى "لما هو جميل" استتر عدة مرات "بالجمالى"، لكن علينا محاولة التمييز بينهما حتى نمنح المناقشة سعة تهم بحق: التفكير فيما هو قبيح كأحد المكونات الجائزة فى العمل الدرامى، كأحد عناصر التوتر والتلفظ فى الفن المسرحى.

لهذا فإن المشكلة التى نطرحها،خاصة ببناء الحدود لما هو قبيح، وفهم هذا النوع بمعنى شديد الاتساع: ليس فقط ما هو غير منسجم، اختلال التوازن، عدم التماثل، عدم التكافؤ، عدم النظام، إلخ. بل وأيضا، الكريه، الخبيث، العنيف، البذئ، المثير للسخط.

يتضح أنه من المستحيل إيجاد حل قاطع، يرسم حدودا دقيقة. سيكون البديل هو إرساء معايير معينة، متوافقة بقليل أو كثير. إذا كان كل شئ صحيحاً فى عمل مسرحى، إذا لم نستطع جماليا بناء أى حد فى حضور "ما هو قبيح"،سنجد أنفسنا، كأننا فى مثل حالة الموضوعية/الذاتية للعمل،بتفرع أستاتيكى لامتناه (لامتناه بقوة) من الأشكال (وتداعياتها) والذى سيمنعنا من تمييز العمل الفنى عن العمل الغير فنى - أو، ما هو الشئ نفسه، مع بطلان الفن المسرحى كنشاط

محدد ومختلف عن النشاط العادى -. لابد وأن يستجيب النظام الجمالى،والصورة الشكلية، إلى معايير مميزة، أو على النقيض سيبطل نفسه. ربما لن تطرح اليوم بشكل جذرى هذه المشكلة فى أى مجال آخر (الخاصة بالإمكانية أو الاستحالة لإقامة حدود جمالية) عن العمل المسرحى.

نظن أنه من الضرورى اقامة حدود رسمية، لكن ليس بطريقة مطلقة أو تصنيفية، بل تلك التى تشير إلى المعيار الوحيد الممكن، الخاص بتلقى المشاهدين. ان أية مناقشة حول جمالية العمل المسرحى تضع فى اعتبارها فعل التلقى وكل ما يقتضيه. إن المشاهدين ،فى المقام الأول مدركون. والإدراك جزء لبعض المعطيات الحسية التى، بالرغم من كونها خاضعة إلى نظريات وتأويلات، تعمل أيضا كمحفزات. علينا حمل المناقشة حول جمال أو قبح عمل مسرحى، ليس إلى مضمار الاصطلاحات الشكلية، الأذواق الاجتماعية أو الفردية، القواعد الأستاتيكية أو الأخلاقية، المقبول اجتماعيا أو المرفوض، بل إلى المجال الضيق للتحفيز والاستهلالات المتفتحة. وأيضا قبول أن الاستهلال بين ما هو مستحسن وما هو بغيض لديه فردية متغيرة، وأن هذه الحدود خاضعة إلى التأثير الاجتماعى، ليس هناك شك فى أن البدن (الجسد البشرى بتصاميمه البيولوجية) يفرض حدودا معينة للتحفيز، بتلك الطريقة التى لا يبنى بها فقط ما يستطيع أوما لا يستطيع إدراكه بوعى وبطريقة لاشعورية، بل وكنتيجة، حتى وإن كان مدركا، يكون بغيضياً جسديا وعصبيا(١٨).

نستطيع أن نتناقش،بلا شك،حول تعريف بيولوجى لما هومقبول، أو ما هو بغيض،وبخاصة عندما نعتبر أن العادات الفيزيائية والبيولوجية للإنسان المعاصر

"فاسدة" بفحش أو مشروطة بطريقة معيشته.ومع ذلك،يبدو من الصعب رفض وجود استهلالات عامة تستخدم للتمييز بين تحفيز مستحسن وآخر بغيض. بخاصة فى المسرح،بسبب صفته المباشرة،بمعنى،الذى لا تظهر فيه الدوافع الحسية المجردة بسبب أى تحول مادى (كما يحدث فى السينما أو الصورة الافتراضية)،يبدو هذا الاهتمام بأعتاب التحفيز ضروريا إذا أردنا إضفاء أى معنى على مفهوم ما هو جميل وما هو قبيح . الجميل يحب(١٩)، القبيح يبغض، يبدو أن هذا المبدأ لايزال صحيحا بالقياس بما نحيل إليه المستحسن والكريه إلى فسيولوچيات متغيرة ، بيولوچية، مختصة بالطاقة، أو عصبية. العاطفة، التى تعد تحفيزاً، محركاً فسيولوچياً، من الممكن أن تنفعنا كمصدر لتفكير أكثر شمولية عن الحضور/الغياب للجميل أو الحضور/الغياب للقبيح فى العمل المسرحى. هكذا، نستطيع التحدث عن العواطف المستحسنة والعواطف المستهجنة. من الممكن أن تعمل العاطفة المستهجنة أستاتيكيا كتناقض، لكنها لا تتحول أبدا إلى تحفيز مسيطر. (نعرف أيضا أن الجميل يكون فى الكثير من الأحيان قريبا من القبيح،الرهيب،الكريه.قال ريلكه R.M.Rilke : إن "الجميل هو بداية الرهيب الذى لايزال باستطاعتنا تحمله(٢٠).

انطلاقا من هذا التأكيد الأخير، يضع "ايوجينيو ترياس" Eugenio Trias نظرية تحاول تفسير وجود الخبيث فى الفن المعاصر. الخبيث هو المقموع، رغبة لابد وأن تظل مختبئة. يخلق الفن، عند كشفه لتلك الرغبة لنا وتقريبها منا، متعة جمالية. إن الجمال يتأسس على الخبيث، يهتم به ولا يكترث به فى آن واحد.

الجمال هيئة وستار يخفى رؤيتنا عن هوة بلا عمق وبلا شفقة يستسلم فيها كل خيال ويتصدع كل تأثير للجمال. إنه الغير مضياف،الخبيث،الذى، لابد وأن يظل مختفيا، فعند كشفه،يحدث، انقطاع للتأثير الجمالى. لكنه أيضا الحالة المولدة،المنتجة، لتلك الصورة، لذلك الستارالساطع الذى يكفى للحظة أن ينعكس أمام أعيننا المفتونة (...).

لهذا فمن الممكن تأكيد، أن أحد الشروط الجمالية التى تجعل عملا جميلا هو قدرته على الكشف وإخفاء شئ خبيث فى آن واحد. شئ خبيث يظهر لنا بوجه مألوف: يوجد هنا ملمح المحب لبيته والغير مضياف،القريب والبعيد، الذى يقدمه عمل فنى حقيقى. Trias 1999: 74- 75

عند تجاوز،الفن المعاصر، للفكرة التقليدية عن الجمال، إنفتح على مجالات لم تكن تخطر ببال. عند دمجه للحقيقة اللاشعورية فى تجربته اكتشف عوالم لا محدودة من الإبداع، لكن هذا لا يعنى أن وجود الخبيث (بالمعنى الفرويدى للمصطلح،الذى يستخدمه E.Trias) ليس لديه حدود فى الفن أو المسرح. إقامة حدود لما هو خبيث مهمة أساسية. لا يستطيع الفن التخلى عن الرغبة (الخبيث) لأن طاقته تولد منه، لكنه أيضا لا يستطيع البقاء مدركا أو متشبعا بالرغبة وتحقيقها المباشر،لأنه حينها لن يستطيع الهرب من الحقيقة والموت (تحقيق الرغبة) وخلق ذلك الستر الذى هو الفن، الذى يغطى به (ويدعم) فانتازيا الرغبة، فى الوقت نفسه الذى يهرب فيه مما يخاف منه. إنه هكذا مثل الفن يتحول إلى حيوية، إلى تعزيز للحياة:

يقصد الفن، اليوم، بصعوبة، ومشقة، إلى وضع حدود للتجربة الجمالية نفسها بمراعاة لمبادئ الجمال ، ما هو شرير وما هو بغيض، ما هو مقيئ، وما هو فضلى، ما هو مخيف وما هو شيطانى، كل شئ يتصل بقضية الرعب. ربما مثل صيغة وقائية ودفاعية بالنسبة إلى التهديدات الداخلية والخارجية التى تضيق عليها من جميع الجوانب: سراديب للنفسانية وللمجتمع التى كلما توارت كلما زادت تأثيراتها الغير متوقعة، الفجة، المفاجئة، تحدث بنا ألما. الوضع مثل الإمتاع الذى هو الألم، هو إنسانية الفن، ابن الخوف (...)

(الفن) يجاور الحد لما هو محتمل، ومن ذلك المصدر للرعب تستخلص منافع تولد تعزيزا أساسيا Trias 1999:84

نرى أن التناقض الجمال/القبح يأخذنا إلى أفكار عامة حول الفن والمسرح. باعتبار أن هذه المستويات متجاوزة من قبل الفن المعاصر ولهذا، ليست فعالة من أجل اقتراب نظرى ،لا تبدو مقبولة بالنسبة لنا بالقياس بتلك المفاهيم التى لاتزال تواصل كونها حاضرة فى العمل المسرحى تحت أشكال مختلفة: فى القرارات الجمالية الخاصة بتزيين المشاهد ،بالمخرجين،المصورين، فنى الإضاءة، الموسيقيين، إلخ. لكن أيضا فى عمل الممثلين وبالطبع فى الإدراك والتأويل الذى يحدثه العمل المسرحى فى المشاهدين، وكلما فقدت هذه المستويات محتواها السيموطيقى التقليدى أصبح من الضرورى اليوم استبدالها بتنوع من المفاهيم الأقل امتدادا، مثل التناقض مستحسن/ بغيض الذى أشرنا له، أو الخاص بالجميل/ الكريه الذى يشير إليه E.Trias.

ليست هذه المناقشة غريبة على المسرح. على مدى تاريخه، بكيفية ما، كانت موجودة دائما. التقبل لمزج ما هو تراجيدى وما هو كوميدى، على سبيل المثال، المؤسس من قبل "لوبى دى بيجا"، رسم إعادة البناء لمثول ما هو جميل وما هو قبيح فى العمل المسرحى المتعارض مع القاعدة الكلاسيكية. حسب هذا المبدأ، الجميل والقبيح (الكوميدى هو دائما،بطريقة ما، تشويه "للجميل") من الممكن أن يتعايشا داخل المشهد.

إن التناقض الأستاتيكى هو تطبيق عام فى الفن المسرحى الحالى. ليس من الإلزام التجانس الأستاتيكى، بالمعنى الذى لابد وأن يكون فيه كل شئ "جميلاً"، "مستحسناً"،"متجانساً"،"متناسقاً". سيكون من الضرورى وجود معايير أخرى حتى نضع "حدا" لهذا التمازج أو الحضور، الفجائى أو المتعاقب، لما هو جميل وما هو قبيح فى المسرح، حيث أنها، فى ذاتها، إمكانية للوصل، التواصل، التقابل، إلخ، التناقضات الجمالية هى مبدأ لما لن نستطع مقاومته لأى إصلاح نظرى. لابد وأن تحمل المناقشة، انطلاقا من التأثيرات المحفزة التى تحدثها فى المتلقى،إلى المجال الشكلى، الخاص بالعلاقة بين الأشكال المختلفة المقدمة فى العمل المسرحى (تلفظ متزامن ومتعاقب للعلامات والقواميس المختلفة)، والتى سيكون تماسك ووحدة معناها أحد أكبر التحديات، سنتعرض لكل هذا فى الجزء الثالث من هذه الدراسة.

كان V.Hugo أيضا ، ومعه كل الحركة الرومانسية، هم من أبرزوا الأهمية الفنية لما هو مثير للضحك، ولما هو قبيح للدفاع عن مسرح شيكسبير والمسرح الوطنى الأسبانى الخاص ب"لوبى دى بيجا" و"كالديرون" فى مواجهة الهجمات

والرفض من جانب الكلاسيكية المثقفة ما هوغريب الشكل يتعارض بالتناقض مع الجميل والسامى، بوجوده فى الطبيعة ومنها أخذه المسرح: " ليس كل شئ جميلاً فى الإبداع بطريقة آدمية،حيث يوجد القبيح إلى جوار الجميل،المشوه بالقرب من الأنيق، المضحك على العكس من الراقى،السيئ مع الحسن،الظل مع الضوء" ١٩٨٩ : ٢٣). بعد التأكيد على أنه " من الضرورى الراحة من كل شئ،بما فيه الجميل"، يقول لنا : إن ما هو غريب ومضحك يقدم إلى الفن إمكانيات أكثر بكثير مما يقدم ما هو جميل:

ليس لما هو جميل أكثر من شكل، لكن لما هو قبيح،ألف.الأمر أن الجميل، يتحدث بطريقة آدمية،فهو ليس إلا الصيغة المحترمة فى علاقته الأكثر بساطة،فى تجانسه الأكثر إطلاقا، فى انسجامه الحميم المرتبط بتنظيمنا .لهذا يقدم لنا دائما مجموعة متكاملة،لكنها محددة عن أنفسنا. على النقيض،ما نسميه القبيح هو تفصيلة من مجموعة كبيرة تهرب منا وتنسجم، ليس مع الإنسان، بل مع الخلق بأكمله. وهذا هو السبب فى أنه يقدم لنا بلا توقف مظاهر جديدة لكنها غير مكتملة. (١٩٨٩: ٤٠).

التوسيع فى التجربة الإنسانية (يقول هارولد بلوم) Harold Bloom 2002 إبداع ما هو آدمى) أظهر فى مسرح شكسبير ذلك الحد الذى يندمج عنده الطرفان ويختلطان، ماحيا نحدود النظام الكلاسيكى والانفصال الذى كان مقاما بين ما هو جميل وما هو قبيح، والذى أعطى جذرا للتمييز بين الكوميديا والتراجيديا. لهذا فإن "شكسبير "بالنسبة إلى "هيجو" V.Hugo،"الذروة الشعرية للأزمنة المعاصرة. إن "شكسبير" هو الدراما، والدراما التى تتصهر

أسفل نفس النفس لما هو مثير للضحك، وما هو راقى، وما هو رهيب وما هو هزلى، التراچيديا والكوميديا"(١٩٨٩ :٤٣).

لقد اضطلع المسرح المعاصر بهذه الفرضيات الجمالية وحملها حتى لأبعد من ذلك،كما سنرى. ماحيا كل تفرقة بين الجمال والقبح، وبالرغم من ذلك، من الممكن أن يحمل إلغاء التناقضات وكأنها لم تكن معايير وعناصر للبناء والتأويل للعمل المسرحى، المسرح إلى نسبية جمالية انتحارية. وليس الشئ نفسه هو تباين ومقاومة الجميل للقبيح، المنسجم للفوضوى، الجمالى للديناميكى، المتوازن لعدم التوازن،المثير للضحك للسامى، الذى،بدون أى معيار للدلالة الجمالية، يقدم كل شئ بالتساوى وكذلك الأثير أو النفيس."الكل متساو" يبدو كإنكار للمعنى الخاص وسبب كينونة الفن. لكن ليس لهذا أية علاقة بعبقرية مسرح شكسبير، الذى لا يمكن اعتباره نموذجا للتعسف، الإبهام أو المزيج الجمالى.

الهوامش

١- يجب علينا فى أى عمل فكرى أو نظرى تفادى السقوط فى شرك الكلمات، بسهولة، وفى فخ المناقشات اللغوية أو الاصطلاحية. لهذا فمن المناسب إخضاع المفاهيم الأساسية لتنقية سيموطيقية،كما ننوى هنا، أكثر من كونها تفكيكية.

٢- لا نقول الشئ ذاته عن التكنولوچيا وعن التطبيقات العملية للعلم،الخاضعة بشكل دائم تقريبا إلى متطلبات السوق. العلم ليس"محايدا" ولم يكن كذلك أبدا، لكن التفكير العلمى الذى يتحول إلى تراث عام، لا يمكن الحكم عليه ببساطة على أنه انعكاس للسلطة السائدة. فهذه النظرة الماركسية الساذجة تنكر قيمة وذاتية المعرفة، بعيدا عن القرارات المباشرة المتعلقة بالإتقان العلمى وتطبيقاته.

٣- يفرق ك. بوبر بين ثلاثة عوالم: العالم الأول، الأغراض والحالات الفيزيقية.العالم الثانى ،حالات الوعى والاستعداد للأفعال (ذاتى- التفكير)، العالم الثالث، التفكير الموضوعى (نظريات. مشكلات ومناقشات - المفكر به) نتاج علمى، شعرى وأعمال فنية.

٤- غير مادية"روحانية"للاتصال، آلية التحقيق،الإبداع، حرية العالم للحاجة الملحة، تجاوز الذات الفردية. ذاكرا لهرم الاحتياجات الإنسانية، المؤسس من قبل ا ماسلو(١٩٧٢) : ١) فسيولوچية ٢) للأمن ٣) إعادة الإنتاج ٤) الأنتماء ٥) وآلية التحقيق.

٥- نذكر أنه لا يوجد طغيان منظم لا يمتلك إلى جانبه علماء" (كهنة، فلاسفة، رواد فضاء،مؤرخين،بيولوچيين...) يدافعون عن أفعاله وجرائمه فى نظريات تعتبر بلا أدنى شك صحيحة. كان للنازى المتطرف على سبيل المثال كان مجموعة من العلماء(البيولوچيين الراديكاليين) الذين رجعوا إلى عهد لينين حتى يبرؤنه . لذلك من الممكن أن تثيرالأفكار عندما تستدعى افتراضات من الحقيقة الأفعال والسلوك الأكثر تطرفا :"فى الواقع، أمدت الأفكار بالوقود الأكثر عنفا للإضطرابات الأكثر سوءاً فى التاريخ (بنتلى،١٩٨٢:١١١).

٦-إحدى التفرعات الشديدة الأهمية لتلك القاعدة الإدراكية المتناقضة هى،بالرغم من ذلك، تلك التى تصل إلى مصدر الفن المسرحى نفسه. أشير إلى ما يفصل نص وعرض، أدب ومسرح. نجد أنفسنا هنا مع مشكلة تؤثر على تعريف الفن الدرامى نفسه، والتى سنتعرض لها لاحقا.

٧- انظر vv.aa السيكولوچيا الاجتماعية (١٩٩٤). الخلاصة بين النظرية الظاهرانية للإدراك ونظرية الإدراك الاجتماعى، انظر C.Castaneda 2000- 29: 41

٨- لدى الفردية الذاتية عادة فكرة سلبية عن اللغة وقيمة الكلمات، عدم الثقة حول الاستخدام والكفاءة. لكن اللغة، بالرغم من ذلك، وكما أوضحت النماذج، هى الأداة الأكثر نفعا، ملائمة، وكفاءة التى استطاع الإنسان اختراعها. ظواهر الغموض، عدم التحديد والإبهام، والتى من المعتاد المجادلة بهم ضد كمال اللغة. بعيدا عن الاستجابة لتحديدات عقلية أو سيكولوجية، تمنح الاتصال مرونة ومقدرة لا يستطيع الوصول إليهما بطريقة أخرى. انظر الفصل الرائع لجوتيريث أوردوينث S.Gutierrez Ordonez عن العيوب اللغوية (٢٠٠٢ :٢٠٩ : ٢٣٥)

٩-" ليس الفنان الذاتى، فى نظرنا، أكثر من ممثل سيئ ونطالب فى كل تعبير فنى وفى كل درجات الفن قبل أى شئ، وفى المقام الأول، بالتغلب على ما هو ذاتى، بالتحرر من جبروت "الأنا"، بإلغاء كل إرادة وكل رغبة فردية. لأنه بدون الذاتية، بدون التأمل المجرد، لن نستطيع ولن نرغب فى تصديق أى نشاط إبداعى فنى حقيقى أبدا، حتى ولو كان الأكثر تدنيا " F.Nietzsche 1982 : 50

١٠- نذكر أن الشكلية الروسية أشارت بالفعل إلى "عدم تسيير الآلية" فى اللغة كأحد الملامح الأساسية للغة الشعرية.

١١- الدعوة" فلسفة اللغة العادية"، التى أفسحت المجال إلى البرجماتية J.L.Austin، أعادت تقدير منهج التحليل اللغوى بهدف اكتشاف ثراء المعنى المتراكم فى الكلمات وإعادة إحياء الفكر هكذا. انظر المقدمة التى كتبها G.R.Carrio E.A.Rabosi عن كيف نصنع أشياء بالكلمات ١٩٩٠ : ٧- ٣٥، أيضا F.Martinez Bonati : "علينا أن ننتقى، من الكلمات الدارجة، الحدس الحى الذى يتضمنه (غرابة) استخدامها الخاص والعميق. فبها عالم (يخفيه التطبيق اليومى) والسبب أن التجربة المباشرة للأشياء تنتظم بها" (١٩٨٣ : ٢٩- ٣٠).

١٢- توجد تعريفات أخرى عديدة للحقيقة، لن نناقشها هنا: بالنسبة إلى "شيلر" Schiller فإن الحقيقة هى ما "يتحقق"، بالنسبة إلى "ديوى" Dewey هى التى تمد بالرضا، بالنسبة إلى جيمس W.Jame هى النفعية، بالنسبة إلى هيجل Hegel هى التوافق مع المطلق، إلخ. إن نظرية الحقيقة الخاصة بـ W.James ،البرجماتية، معقدة ومتناقضة، لكننا نتفق على بعض صيغها، بعد التسائل" ما هى ، بمفاهيم التجربة، القيمة التأثيرية للحقيقة؟" يجيب: " الأفكار الحقيقية هى التى نستطيع أن نتشبه بها، أن نجعلها نافعة، أن نؤكدها، ونتحقق منها، أما الأفكار الخاطئة، فهى التى ليست كذلك"(...) " ليست حقيقة فكرة ما خاصية محتكرة مرتبطة بها. إن الحقيقة تحدث لفكرة. تصبح صحيحة، تكتسب صحتها من الوقائع،حقيقتها هى، فعلا، عملية، حدث، للمعرفة: عملية التحقق منها،وإثباتها ،شرعيتها هى عملية إعلان صلاحيتها"(٢٠٠٢ : ١٣١).

١٣- هاتان الصيغتان لرد الفعل هما قاعدة المتعة المسرحية تحديدا، متعة متناقضة، ناقصة دائما، لأن العالم الممكن مثل الغير حقيقى كلاهما خيال: إذا كانت متعة، لابد وأن تكون متعة مؤجلة أوبعيدة، إذا كانت الشقاء، - فهى ممكنة دائما بعيدا عن المسرح. ولا حتى الرغبة من الممكن أن تحققها. ولا يكون التطهير كاملا. من الممكن أن نطلق على هذا متعة جمالية أو رمزية. إن هذا لا يعنى إلا أن تكون المتعة المسرحية حقيقية ومباشرة. بخاصة المتعة المرتبطة بالجمال،بالمفاجأة، بالهزل، بالمستحيل أو بألاعيب اللغة، من الممكن أن تكون هكذا إذا كانت مباشرة ومباغتة فقط.

١٤- يقول لنا "ساسترى" A.Sastre حرفيا الشئ نفسه تقريبا : "إن عالم الدراما يندرج بين الأنشطة الإنسانية بالخيال لكنه، فى أفضل كتاباته، هو نزاع (من نوع خاص، كما نقول) ضد الكذب، والمراهنة بالحقيقة وأخيرا، عرض للحقيقة "(٢٠٠٠ : ٢٣٢)

١٥- لا يحدث الشئ نفسه مع السينما، على سبيل المثال. السينما"خاصة" ،دائمة، ومن الممكن أن يغيب عنها المتفرج، على النقيض تماما من المسرح، الذى هو عام دائما، فإن، ولا يمكن وجوده بدون متفرجين.

١٦- نعتقد أن الرومانسية تحافظ على غموض مفهوم "الطبيعة" (نظام وجمال، وأيضا الفوضى والدافع) ولا تستخدم أبدا، رغم ذلك، التعبير "ضد-الطبيعة". يقول هوجو V.Hugo : إن " الفن يتطور بقوة الطبيعة " (١٩٨٩ : ٦٨).

١٧- تشير التجارب المجراه أن للفئران أيضا إدراكاً غير مفهوم للبنيات البلاغية.

١٨- "إحصاء الأشياء فسيولوجيا،كل قبيح يضعف ويقلق الإنسان. يذكره بالانحطاط، الخطر، عدم الكفاءة، فعلا

فى حضور ما هو قبيح يفقد الإنسان الطاقة: من الممكن قياس تأثيره بالديناموميتر. بصفة عامة يكون الإنسان مقموعا عندما يستشعر اقتراب شئ"سيئ" شعوره بالقدرة، برغبته فى القدرة،بقيمته،كبريائه- كل هذا يهبط مع القبح، يعلو مع الجمال" Nietzsche 1973: 99

١٩- قال المعلمون. متعة الرؤية تحدد الجمال. علينا ربط مفهوم الجمال بالحسن، المتعة، التلذذ، اللذة، مصطلحات مرتبطة بالحالة الأساسية للطبيعة البشرية والتحديد لنظام المعانى: تكون حاسة السمع مبرمجة على التلذذ بالجناس، المذاق من أجل الغلوكوز، اللمس من أجل نعومة الاتصال، التذوق للهرب من العفن، النظر من أجل الشكل واللون المنسجمان. على النقيض، الأكثر استبعادا من قبل الطبيعة، ينفع كطباق، يعمل بالتناقض، وليس أبدا كالحافز الأول للمادة الحية.

٢٠- مذكور من قبل E.Trias 1999:17. H.Muller مصححا لـ "Rilke:الجميل يعنى النهاية الممكنة للخوف"(١٩٩٠ :٧٩).

الجزء الثانى

تعريف المسرح

مقارنة لنظرية مسرحية

نحو تعريف للمسرح:

لابد وأن ينطلق أى بناء نظرى بالضرورة، حتى يكون لديه الحد الأدنى من الكفاءة العلمية،من التحديد والتعريف لهدف دراسته.لقد أشرنا بالفعل إلى الصعوبة المبدئية التى يواجهها أى اقتراب من نظرية عن المسرح،تحديدا بسبب التعقيد،التنوع وعدم ثبات هدف دراستها. ربما كان هذا الأمر هو الدافع وراء عدم احتواء معظم الأعمال النظرية عن المسرح تقريبا أبدا،على تعريف عن المسرح أوتخليها عنه(١). يبدو المفهوم وتعريفه امراً مفروغاً منه، ولو أننا سرعان ما سنثبت أن هذا النقص فى التعريف المبدئى تحديدا يفسد الكثير من الحجج والاستنتاجات الخاصة بهذه الدراسات(٢).

مهما كان صعبا،لا بد وأن يضع تعريف المسرح فى اعتباره تعقيد وشمولية الظاهرة المسرحية. لابد وأن يشتمل،بالاتفاق مع مفهوم الشمولية،ليس فقط على شكل محدد للمسرح، جنس أو حدث خاص،بل على أشكاله المتعددة،أجناسه وتعبيراته.لا أن يضع فى اعتباره النص الأدبى فقط،بل أى نوع من النص المسرحى،لا يجب أن يدرج النص فقط فى تعريفه،بل والعرض أيضا،لا يجب أن يحلل الحقيقة الفنية فقط،بل الظاهرة الاجتماعية، ليس العمل وحده أو المنتج،بل الانتاج والتلقى، إلخ.

حتى نحاول وضع تعريف شامل للمسرح لابد وأن ننطلق من الحدث المعرفى الخاص بوجوده،كما يبدو واضحا،يوجد المسرح على هذا النحو بالقياس بكونه نشاط ثقافى، اجتماعى وفنى محدد،يمكن التعرف عليه بطريقة مباشرة على

هذا النحو ومختلفا عن أنشطة أخرى ثقافية،اجتماعية وفنية.المسرح حدث اجتماعى يختلف عن أحداث اجتماعية أخرى، يشغل مكانا خاصا ومختلفا داخل النظام الاجتماعى،المؤسسى والرمزى.يعنى هذا أنه ليس فعلاً فيزيائياً فقط (له مادية ملموسة، إنه شئ واقعى- نشاط يحققه البشر فى زمان ومكان محدد-)،بل وأيضا حقيقة رمزية (مفهوم وكلمة تفسح المجال لتبادلات استطرادية).كحقيقة فيزيائية ورمزية،يرتبط المسرح مع النظام الاجتماعى العالمى، الذى يشكل جزءاً منه،معتبرا أن النظام الاجتماعى هو نظام فيزيائى (مادية المجتمع أو الثقافة) مثلما هو نظام رمزى (عدم مادية الإدراك واللغة)[٣].

يساعدنا إثبات الحقيقة المعرفية والاجتماعية للمسرح،كما هو واضح،على عدم التعارض مع المعنى العام. إذا كان المسرح نشاطاً اجتماعياً مختلفاً، ومحدداً،فهذا يعنى أننا لا نستطيع أن نقبل،كما يحدث فى بعض المناقشات والدراسات، أن كل شئ مسرح، أو أن أى نشاط يمكن أن يكون مسرحا .

نتحدث عن المعنى العام لأن،على النقيض من ذلك المفهوم نفسه،يبد و المسرح اليوم مجبرا أحيانا على تبرير،ليس جدواه فقط، بل ووجوده هو نفسه أيضا .المسرح فن يناقش علنا،يكشف لنا ذلك شيئا عن طبيعته المميزة،عن المكان المتزعزع الذى يشغله فى نظام ما هو حقيقى (وعليه فى النظام الاجتماعى)بالقياس بما يدخله الخيال فى ذلك الواقع نفسه. يبدو النقاش حول وجود ونفعية المسرح متأصلا فى نشاطه الخاص: ليس فنا غير مبال، يتحتم عليه الدفاع عن وجوده الخاص حتى يشغل مكانا " لا-مركزى " و" فى غير وقته " فيما يختص بالنظام الاجتماعى. يوضع المسرح فى تخم الحقيقة نفسهاالتى

يحتاج النظام الاجتماعى إلى تعريفها وبنائها حتى يوجد،على مسافة واحدة من إقرارذلك النظام لمناقشته أو رفضه، على بعد المسافة نفسها بين الحقيقة والخيال. لهذا، فإن فعله، مرتبط بسبب كينونته.

لكن إذا كان المسرح نشاطاً محدداً فنحن بحاجة إلى نظرية محددة أيضا لتعريفه[٤]. يجب أن تكون هذه النظرية نظرية مستقلة، تفسر الخصوصية المادية والفنية للظاهرة المسرحية،حتى وإن استخدمت كل المعارف والطرق التى توصلت إليها أى دراسة أخرى من أجل البناء (الأدب،علم اللغويات،التاريخ،أنثروبولوجيا، علم الاجتماع، علم النفس، السيموطيقيا، إلخ).

تصدت الدراسات التى أجريت حتى الآن إلى موضوع المسرح من عدة مناظير مختلفة باهتمام لا يتطرق إليه شك،لكن بدون أن تتدخل بالكامل فى الموضوع الذى يشغلنا. تشير الإجابات لسؤال ما هو المسرح إلى حقائق جزئية من نظم تقدم فى ذاتها ترابطا لا نقاش فيه، لكنها لا تتصدى لهدف دراستنا فى نوعيته.

بالنسبة للبعض،يمكن فقط تعريف السؤال ما هو أو ما هو ليس مسرحا انطلاقا من الاصطلاحية.غير أن اصطلاحى ليس هو نفسه اعتباطى، لهذا تترك الإجابة السؤال من جديد معلقا فى الهواء،لأنها لا تشرح لم إذا وكيف يتحول سريعا شئ ليس كذلك، إلى اصطلاح أو لا يكونه. يعمل الاصطلاحى دائما على أساس موضوعى، وليس على الصدفة الخالصة، إلا أننا نشبهه بالوهم. لا تمنح الاصطلاحية أصلا للمسرح بل لتطوره. إن الإنجازات التاريخية

هى ما ترتبط بالاصطلاحية وليس بفعل المسرح نفسه.ربما كان من الطبعى التهرب من سؤال عن طبيعة المسرح وإذابته فى أدلة اصطلاحيته التاريخية عند إثبات ،حتى اليوم،أنّ تاريخ المسرح هو النظام المسرحى الوحيد القائم حقا (لاسيما المفهوم كتاريخ للأدب الدرامى)(٥). سيتفق المسرح مع هذا، ذلك الذى يسترجع، أو يتعامل، مع تاريخ الأدب الدرامى.

فى عدم وجود نظرية عن المسرح كنظام مستقل،فحتى الآن تم تطويرفروع جزئية فقط،مثل تاريخ الأدب الدرامى،علم اجتماع المسرح، الأنثروبولوجيا المسرحية أو السيموطيقيا المسرحية،التى تقتصر تقريبا على دراسة التشفير والعلامات المسرحية. كانت السيموطيقية المسرحية حتى اليوم، بلا شك، أكثر الفروع تطورا، لكنها لم تتحول إلى سيموطيقية وصفية، بقدرالمحاولات للاتجاه من النص إلى العرض ومن العرض إلى السياق والتلقى (T.Kowzan(1997a M.de Marinis (1982) M.C.Bobes (1987) لقد أرست السيموطيقية المسرحية الأسس لنظرية مسرحية على إعلاء الاختزال للنص والأدب الدرامى، لكنها فشلت فى صياغة نظرية شاملة حقا.

نستطيع تقفى أثر دليل على ما نقول من خلال المصطلحات الحائرة الخاصة بـ M.de Marinis أحد الباحثين الأكثر جدية بلا شك، وأكثرمن اقتربوا من نظرية شاملة عن المسرح من خلال السيمولوچيا. مزج M.de Marinis صيغ شديدة التباين حتى يعرف هدف دراسة السيموطيقية المسرحية: "برجماتية التواصل"، " الاجتماعية – السيموطيقية للفهم المسرحى "، " السيموطيقية المعرفية أو تجريب التلقى المسرحى "، " النظرية السيمائية – المعرفية للتجربة

المسرحية"، " النظرية السياقية النصية للخطابات المشهدية "،" نظرية الاتصال المسرحى"، " علم المسرح الجديد " (١٩٨٢: ١٠، ١٩٧، ١٩٩).

لايبدو أن بين كل هذه الصيغ صفات مشتركة ولا تظهر هدف دراستها .لقد مضى متجاوزا من دراسة العرض (المسمى أحيانا "النص المشهدى") إلى الخاص بالاتصال المسرحي، حتى ينتهى معرفا المسرح على أنه " العملية الأنتاجية- التلقيه الكاملة التى يفردها العرض، والتى ينشأ منها مظهر شديد التفرد (بالنسبة للباقين، ليس منفصلا بوضوح عن الآخرين)" (١٩٨٢، ٢٥) وهو تعريف،كما يعترف الكاتب نفسه،غير كامل ومبهم إلى حد ما .لهذا فنحن على أتفاق تام مع التشخيص الذى يقوم به " De Marinis" بنفسه :

لاتزال الخاصية السلبية للدراسات المسرحية هى عدم المعرفة بالضبط لما يدرسونه أو ما يجب عليهم دراسته، وبناء عليه،بأقل بكثير، كيف يدرسونه. فى حالتنا، إذن،لا يعنى طرحنا لهذه الأسئلة مرة أخرى الخضوع لممارسة بلاغية فارغة وعقيمة، بل على النقيض،إن هذا يقتضى السعى لتحقيق توضيح لا غنى عنه من أجل دقة كل خطاب لاحق (١٩٨٢ : ٧).

كانت ثمرة هذا التوضيح الضرورى الانتقال من سيموطيقية بنائية إلى سيموطيقية برجماتية :

تتجه سيموطيقية،ترفض الشكليات المجردة للنماذج الاتصالية وذات البنايات الدلالية، فى مقابل الاهتمام التحليلى والنموذجى للديناميكية التاريخية الملموسة للمعانى وللنصوص،لإنتاجها وتلقيها .بقدرما يشيركل هذا على وجه التحديد إلى

المسـرح، يدل على الانتقـال من نظرية للعـلامات والاصطلاحـات إلى نظرية نصيـة لخطابات العـروض،والتى تنشـغل بدورها بإعــادة التـشكيل(الصـيــاغــة) فى مصطلحات أكثر إنجازا كنظرية عن الاتصال المسرحي (١٩٨٢ : ١٠).

غيـر أن نظرية عن الاتصـال المسـرحى (ممـثل- متـفرج)، تواصل كونها نظـرية جـزئيـة، بقـدرمـا تتطلب دراسـتـهـا نطاقـا مـتـعـدد الأنظمـة وتجـريبى حـتى يتم إنجـازها. لكننا لا نعـتـقـد أن هـذا سـيكون رغم ذلك الطريق الـلازم لتـقـدم سيموطيقية مسرحية إذا كان هذا يفترض التخلى عن أهم مساهمتها :ان دراسة المسـرح كنص مـعـقـد، توفـيـقـى، مكون من نصـوص ثانوية ذات مـادة تعـبـيـرية متـنوعـة،وتعـددية رمـزية مـتـجـانسـة.غيـر أن إثبـات هـذا النهج ينطوى على خطر "سيموطيقيـة وصفية"[٦] لقد حاول De Marinis إيجاد نطاقـا آخر أكثر نظرية وشـمـوليـة،وعـرض التـعـريف التـالى للمـسـرح : " أن العـروض المسـرحيـة هى تلك الظواهر المشهدية التى تتصل بمرسـل إليه جمـاعى،الجمهور (الحـاضـر جسـديا فى التلقى)، فى لحظة انتاجه نفسـها (الأرسـال) " (١٩٨٢: ٦٤)،مزحـزحـا، كمـا يؤكد هو نفسه، هدف الدراسة من المرسل إلى المستقبل.

مـا يجـذب الانتـبـاه هـو أن هذا التـعـريف، الذى لايزال جـزئيـا ،يقع فى خطأ التـداول الشـديد الوضـوح مثل الخـاص بإدراج المعـرف فى التعـريف (مـا يستـحق المشـاهـدة). هنا نقطة الضـعف بالضـبط، بطبيـعـة الحـال فى افـتـراض مـحـتـوى مصطلح مشكل حقا كما سيعترف لاحقا "De Marinis" نفسه:

تعـريف من هـذا النوع يعطى بعض الميـزات (...)، ولكن(...) له الضـررالكافى أيضـا الذى لا يسـتهـان به فـى التكيف التـام مـع "السلوكيـات العـامـة" التى يسـتند إليـهـا Goffman وإلى أشكـال العـرض المتنوعـة نفسـهـا، إذا لم يكن بسـبب ذلك التحديد المتضـمن فيما يستحق المشاهدة الوصفية،المضطلع بمعنى أضيق.المشكلة هى أنـه، لسـوء الحـظ، ليس لدينـا إيضــاح م إذا يعنـى العـرض؟ " بمعنى أضـيق " وكيف يميز،احتمالا،عن العرض بمعنى أوسع؟. وهنـا لا يفيد كثيرا التعريف المقدم فى وقتـه المناسب مـن ثيسـار مـولينيـارى "Cesare Molinari"، الذى يرضينا، وإن كان بطريقـة وقتيـة، فـى الكتاب المذكور: " سـيكون العرض هو كل ما يجهز ويوضع بتعـمد ليكون مـرئيا، وفعـالاً أيضـا "(.Molinari- Ottonleghi 1979:7) الخلاصـة، بقدرمـا ندور، يبـدولنا أننـا لانزال نناقش عـدم الانتقـال المحـدد فـى وقتـه من قبل جوفـان Goffman،عندمـا أشـار (...)"من الطبـيعـي،ألا يكون كل العـالم خشـبـة مسـرح، لكن ليس من السـهل تحـديد الأسـبـاب بالضبط عن السـبـب فى أنه ليس كذلك" (١٩٨٢: ١٨٠-١٨١).

سيكفى أن نفكر فـى التمييـز بين "المسـرح" و"العـرض"،لا أن نعـرفهـمـا،للخـروج من هذا الثبات،كما سنرى فيما بعد. وأيضـا،الابتعاد عن القصدية لأحد العناصر الأسـاسـيـة للمسـرح (المتـفـرج)، والقـصـدية للقطب الآخـر للتـواصل المسـرحى (الممثل) حتى يكون هناك مسرح يستلزم هذا أن يتشارك كلاهما (الراسل -الممثل والمستـقبل- المتـفـرج) القـصـدية أوالاتفـاق المكون للحـدث المسـرحى: إن العـلاقـة الخـاصة بين الواقع والخيـال التى يقيـمها المسـرح، والتى بواسطتها يعـرف الاثنان مـا يفعله أحـدهمـا والآخر يتـأمل هى تمثيل أوآداء خيـالى (رغم أنه واقعى، وليس

متخيلا فقط). لذلك لا يكفى أن يقول المشاهدون "هذا هو المسرح" حتى يتحول ذلك أتوماتيكيا إلى مسرح. وليس كافيا أيضا إقامة "نطاق" مسرحى حتى يتحول ما يحدث بداخله إلى مسرح. يضرب De Marinis مثلا آخر لهذه الحالات: عرض لجماعة مسرح Squat جمعوا فيه المشاهدين أمام فاترينة رأوا من خلالها حركة سير المارة فى الشارع حيث مزجوا أفعالا خيالية (مقدمة من الممثلين) وحقيقية (متحققة من قبل المارة). يوضح De Marinis بطريقة صائبة أن" الحادثة المسرحية هى مسرح فقط لأنه تم التفكير فيها على أنها مسرح،وتقدم كمسرح، وتستقبل كمسرح" (١٩٨٢ : ١٨٢)، وهذا السبب فى أن هذه الحالة فى جزء منها فقط مسرحية (الذى يشير إلى الممثلين) لكنها ليست كذلك بالنسبة إلى باقى "الممثلين" (المارة)،ليس فقط الذين لم يمثلوا من الخيال،بل الذين لم يعرفوا حتى أنهم كانوا مشاهدين من قبل متفرجين مزعومين.

إن الفاترينة مثال رائع لتلك النطاقات (الإطارات) الجسدية التى تحدث عنها Bateson فى مقال حول اللعبة والفانتازيا الذى اتخذه Schechner كإسناد(...) لكن يكفى نموذج مسرح Squad ليوضح أن النطاقات المادية وحدها ليست كافية ، ثم إنه من الضرورى أن يتعرف عليها الفاعل المتلقى على هذا النحو، ويتصرف بناء على ذلك على المستوى التأويلى مثلما على المستوى السلوكى،والمتشارك،يترجمهم (يعبر عنهم) بصيغة واضحة أو مستترة، بتعبيرات ميتا تواصلية مثل" هذا هو المسرح" ،"هذا هو الخيال"،إلخ.هذه هى الخلاصة، الاختلاف بين الفن والحياة، بين العرض المسرحى وببساطة، الحياة اليومية كعرض (١٩٨٢: ١٨٢: ١٨٣).

هذا التوضيح والتحليل (السديد، وإن كان جزئياً) الخاص بـ.(٧) de Marinis7 يوضح إلى أى مدى تبتعد السيموطيقية المسرحية عن منهجها الخاص حتى تدخل فى منهج (فى هذه الحالة، البرجماتية) أقل توافقا بسبب نطاقها النظرى، وفى الوقت نفسه لا تكفى للجمع بين مفاهيم حتى تنتج خلاصة فكرية حقيقية (" السيمولوجيا البرجماتية"،على سبيل المثال)(٨).

نقول إن، السيموطيقية المسرحية ليست نظرية حقيقية عن المسرح بل سيميولوجيا مطبقة. ليس ممكنا بالطبع، بالإضافة إلى ذلك،أن تصبح السيموطيقا علما شاملا،كليا، آخر،كما تخيل سوسير. لقد أوضح التطبيق،على الأقل حتى اليوم،أن ذلك العرض غير متحقق.من جانب آخر لم يقدم مجمل النظريات الجزئية أتوماتيكيا كنتيجة نظرية شاملة. إن النظريات الجزئية ضرورية كلية، لكنها لا تكون فى مجملها خلاصة أو نظرية كاملة.إنها تحليل جزئي ومتراكم بالتتابع لحقيقة شاملة. من الممكن وضع الاحتمالية أوالحاجة إلى نظرية موضع الشك، لكن ليس من الصحيح مطابقتها بشئ لا تكونه، كما فى حالة السيمولوجيا المسرحية.

بالتأكيد توجد أهداف للدراسة لا تحتاج نظرية شاملة حتى تقوم على نظم علمية، لأنها فى الحقيقة لا توجد كتلك الأغراض قبل التحقيق.يظهر النظام بوضوح حتى يبنى ويحدد هدفه،وليس العكس. لا يوجد الغرض "النفسى"،على سبيل المثال، بل منطقة مبهمة نستطيع تسميتها"نفسى"، "سلوك"أو" تصرف"، محدد من قبل عناصر معرفية وانفعالية، تمنح بعض الدراسات المادية مصدرا، لتحدد حقل معين بقليل أو كثيرللدراسة وليس أبدا على أساس لحقيقة معرفة

بطريقة مسبقة.توجد نظم أخرى، على النقيض،لديها معرفة مسبقة أو تحديد لهدفها، وإن كان من الممكن أن تخضع دائما إلى تغيرات، إزاحات،اختزالات أو توسيعات، كما فى حالة الفيزياء، التى تدرس قوانين المادة فى سلوكها المرصود والمقاس. فى هذه الحالات يمكن التحدث عن نظريات،شاملة أو جزئية أو عن نظم نظرية خاصة،كالفيزياء النظرية أو النظرية الكمية." نظرية عن"،من الممكن أن تطبق فقط على أهداف محددة للدراسة، وليس على الكل. لذلك ليس لكل أهداف الدراسة العلمية أوالأكاديمية النظام نفسه الأبيستيمولوچي. ليس موضوع "مسرح"وموضوع "أدب" متساويين مثل "السيميوطيقا"أو "التاريخ"،على سبيل المثال. وليست "الفيزياء" و"الأدب" متساويين أيضا، ولا "الأدب" و"المسرح" بعضهم نظم،والبعض الآخر أحداث اجتماعية،الآخريات نظريات جسدية أو مناهج نظرية معرفية. بعضها ذو حقيقة انطولوچية، والبعض الآخرمعرفية فقط، بعضها موضوعات مبنية بالفعل، والبعض الآخر فى طور الإنشاء،إلخ. يمكن أيضا تضمن الأبهام: الأدب حدث أجتماعى،غرض فنى، تجربة شخصية ونظام أكاديمى.

كذلك ليس لكل موضوعات العلوم أو النظم المرتبة النظرية نفسها، لأنها مختلفة انطولوجيا ودلاليا. فى حالة المسرح من الواضح أنه يوجد مسبقا بالفعل كحقيقة فنية واجتماعية قبل أن يظهر نظام ليدرسه. يعرقل هذا الحدث مشكلة تعريفه،لكنه فى الوقت نفسه يجعلها أكثر حتمية. ينشأ توتر بين الحقيقة المعرفية والتحديد النظري. ومن جانب، يوضحه. هكذا، نستطيع أن نؤكد باتساق:" هذا هو المسرح لأننا فى مسرح"، أو " المسرح هو ما يحدث هنا". يحدد المكان الفعل،

ويحدد الفعل الكينونة. يناسب هذا تعدد معانى كلمة "مسرح ": المكان (المبنى) مثل الذى يشغل مكانا به (التمثيل،العرض). ثم، هذا مسرح لأنه هكذا يعلن لنا .وأيضا يشكل القول، التعبير،العرض،الكينونة. عند الاضطلاع بهذين الحدثين (أنا فى مكان حيث يقولون لى إنهم سيقدمون مسرحا)، يخلق موقفا وحالة من الوعى الخاص الذى يهيأ للرؤية والاستماع بطريقة خاصة أومعينة، مختلفة عن الطريقة المألوفة فى الإدراك والحكم على حقيقة أخرى.تسمح لى هذه التهيئة الذهنية والنفسية برؤية ما أراه وسماع ما أسمعه بدون أن آخذه " حرفيا " أو، ليس كله على محمل الجد. عند اتخاذ هذا الموقف سأساعد باقى المتفرجين، كل من هم بجوارى، وأستطيع إثبات أن ردود أفعالهم ليست تماما كما هى فى الحياة اليومية أو بعيدة عن ذلك السياق: إنهم لا يصدرون رد فعل كما لو كانوا يرون ويسمعون بعيدا عن " كل" الحقيقة. سلوكهم مرشد لتفسير: "سلبيتهم"، انفصالهم ، و"عدم تدخلهم" فيما يحضرونه، على سبيل المثال، أو صيغة الانتباه، التأمل والاتصال مع من يؤدون، يوجهوننى حول الطريقة التى يجب وأن أفسر بها كل شئ، مدة تعلمى هى نائبى: أتعلم لأكون متفرجاً يرى كيف يتصرف متفرجين آخرين. كلها إشارات بالنسبة لى على أن ما يفعله الآخرون ليس مساويا تماما لما يحدث فى الحياة العادية، اليومية،تتحكم هنا قوانين أخرى، إن هذا مثل لعبة (وإن لم تكن لعبة بالضبط)، إن الأمر ليس خطيرا كما يبدو، إن الفاعلين والمتفرجين يعرفون جيدا " عما تسير الأمور ": الإلهاء، التسلية، المحاكاة الساخرة،الانفعال، التحرك وبالمناسبة، أعمال الفكر أو " الدعوة للتفكير". تعلمت أيضا، ألا أنخدع وألا أسمح بخداعى : أعرف جيدا كيف أميز بين الحقيقة والخيال. لذلك أفهم أن خلاصة المسرح تتكون من تقديم خيال كما لو كان

حقيقة. تعلمت أن أكون متفرجاً لأننى تعلمت التفريق إجمالا بين ما هو مسرح وما ليس كذلك.الأمر وكأننا نقول:" أعرفُ التحدث لأننى تعلمت اللغة التى أتحدث بها"أو، "أفهم ما تقوله لى لأننى أعرف اللغة التى تحدثنى بها ".

لهذا توجد، " ملامح بنائية" (اللغة) و" ملامح للفردية" (اللغة المتحدثة) للمسرح. معرفة البعض تسهل تعريف الباقى. يوجد نطاق- بنية- قالب يسمح لى بتعريف طبيعة الإنجازات المادية. بين النظام وتحقيقاته توتر دائم.يمكن أن يعمل الفرد أو المجرد (الأعمال المسرحية) كقوة صريحة أو مفككة لما هو عالمى أو نوعى (المسرح كفن مميز)،أو كقوة إدراكية وتماسكية. توجد أعمال وعروض مسرحية تكبح البنية (مركزية جاذبة) وأعمال توسعها (مركزية طاردة). بعضها يتجه نحو الحدود، والأخرى نحو المركز. كل هذه التوترات تضع الفن فى الاختبار، فى هذه الحالة تضع المسرح، وتحدد ديناميكيته التاريخية. إن التفرقة بين النظرية والتاريخ تتأسس، كما نرى، على البنية المعرفية الخاصة للمتفرج، التى يمكن بواسطتها التفريق بين ما يكون وما لا يكون مسرحا، بين الكفاءة المسرحية (معرفة المسرح كنظام) والتمثيل (التأويل لعمل مسرحى محدد).لهذا، فإن نظرية تعنى مجموعة من الأفكار المعرفية التى تحدد أو تعين مواصفات التطبيق، بالقياس بأنها قوالب معرفية تحدد مجال التمثيل، توجه السلوك والفعل، القرارات أو الإنجازات الملموسة.

يتم التعبير عن كل نظرية من خلال مبادئ وقوانين عامة. تتغير النظريات،مما يبدو متناقضا، لكنه أساسى للتعريف الخاص للنظرية: إنها تتغير بالقياس بتغير هدفها، وبسبب تغير الإنجازات والظروف التاريخية، وبسبب تطور معرفة ذلك

الهدف،جعله أكثر تعقيدا أو مستكشفا لمظاهر لم تكن معروفة من قبل. لا توجد نظريات ثابتة، بالقياس بتغير أهداف الدراسة أو المعرفة لها نفسها.بينما توجد، تعمل النظريات،تدعم الأفعال، توجه التطبيقات،لكنها أيضا تعيد تشكيل،تكمل، ترسى قواعد نظريات أخرى أو تتغير وتختفى.

لكن ليست النظرية مثل التاريخ. ان التناقض نظرية / تاريخ نسبى بحت، بالقياس بأن الأولى تتمركز فى ما هو شامل ونوعى والآخر فيما هو خاص ومتفرد. عندما لا تتطابق الواحدة مع الأخرى، فمن الممكن أن يؤثر هذا الأختلاف بالتساوى على النظرية والتاريخ،مجبرا أحداهما أو الآخر على التغير. ان تاريخ المسرح هو تاريخ التحولات لنظام من الأشكال لابد وأن يكون معرفا بنظرية. تعرف النظرية النظام،ويعرف التاريخ،الأنجازات وتحولات ذلك النظام.

النظرية (كتعريف) قالب، برنامج سابق يعين ويشكل النص ،الحدث المسرحى،الأبداع والتلقى. نطاق للأنتاج والتلقى.لهذا فان نظرية لتعريف المسرح، ليست أنطولوجيا ميتافيزيقية أو أساسية،سابقة للتاريخ، بل،متجاوزة للتاريخ،فى كل حالة. لا يعنى التجاوز للتاريخ أن تكون بعيدة عن التاريخ أو متعالية،بل أن يكون لديها دوام تاريخى معين، وهو ما يفترض أساس ما هو "طبيعى"،متضمنا فى ما هو طبيعى ما هو ثقافى، الذى هو خصوصية النوع البشرى(ثمرة التطور المعاصر والثقافة الجينية). التاريخى- الثقافى المادى، المرسى مؤقتا، لا يتعارض مع ما يتجاوز الثقافة أو ما يتجاوز التاريخ، مفهوم فيه التضمين لما هو شامل ونوعى. أنه ليس جوهرية أولية،أفلاطونية،مثالية، بل أولية تطورية و، الفاعل بدوره فى تطور.

نظرية معرفة المسرح هى الدراسة للخصائص المسرحية، الخاص هو الثابت،الغير متغير، الاستدعاءات: ميزات خطابية محددة للنص،خصائص سيموطيقية وتواصلية للعرض والتلقى والمتطلبات الخاصة لعمليات الإزاحة، التفاعل والبينية بين البعض والبعض الآخر. هنا حيث لابد وأن نعثر على الخاص أو المميز للفن المسرحى.

لأننا نستطيع تمييز المسرح من عدمه، فنحن نستطيع أيضا فهم كل التجاوزات والوضعيات المتخيلة بين المسرح وما ليس مسرح. معرفة أنه مسرح تسمح لنا باكتشاف التنوع للأجناس الوسيطة، المتاخمات، المهاجنة، المحيطات، التحولات، المزيج، المجموعات، التفاعلات. فبدون مرجع عام لن نستطيع تمييز ما هو خاص. سيكون الغير صحيح نكراناً لما هو عام أمام الأغترار بما هو خاص،أبطال ما هو عام للدفاع عن المختلف، جعل واحد رفض للآخر. نقول هذا بكلمات : M. de Marinis

إن الاتساع والتشويش الذى تقدمه حدود المسرح اليوم يعرضان فى نفسيهما ظاهرة إيجابية دائما وعندما لا تتحول (...) إلى ذريعة لعلم النظريات الضعيفة،مثل (...) الإثباتات الشديدة النوعية كالميتافيزيقية عن المسرحة العالمية ستكون منتجة حاليا، وسيكون بداخلها تمييز الممارسات المسرحية المميزة والخاصة فى كل مرة أكثر صعوبة، فى كل مرة أكثرعدم نفعية. لايزال عمل الدارس،النظرى،المحلل،عرض مفهومية، تقديم تفريقات، تعريف نطاقات،رغم أنها وقتية وقابلة للمناقشة،متضمنا أيها من اليوم فصاعدا يبدو المعنى العام رافضا لإمكانيته. ١٩٨٢ : ١٨٦).

نعتقد، مثل De Marinis، فى إمكانية إقامة تفريقات، تحديد نطاقات بواسطة تعريف ديناميكى ومقترح للملامح المميزة والخاصة للمسرح، من مكوناته الأساسية ووظائفه الأساسية. يجبرنا على هذا ،بالضبط،اتساع الحدود أو المتاخمات للمسرح اليوم،لكنها لا تتحلل. وكلما امتزج وأختلط المسرح بفنون أخرى وممارسات اجتماعية،كلما كنا فى حاجة أكبر لتعريفه لنفهمه بطريقة أفضل و، أنطلاقا من هنا، نفهم العلاقات التى يحافظ عليها مع الفنون الأخرى والممارسات الثقافية.كما قال " M.Bajtin" لابد من معرفة عزل هدف الدراسة وتحديده بطريقة صحيحة، بتلك الطريقة التى لا يصل فيها التحديد إلى فصله عن الروابط، الأساسية بالنسبة له، مع أهداف أخرى،وبعيدا عن تلك التى تجعل الهدف نفسه غير مفهوم"(١٩٩٤: ١٢٨) .

١- ملامح مميزة للمسرح

إذا اعتبرنا أن المسرح نشاط اجتماعى وفنى خاص فأول ما علينا العثور عليه هو ملامحه المميزة،تلك التى لا يتشاركها أو التى تميزه عن الأنشطة الاجتماعية والفنية الأخرى. ومن أجل دقة أكبر، سنفرق بين الملامح النوعية والخصائص. الملامح النوعية هى تلك السمات التى لا تتقاسم مفهوم مع أى مفهوم آخر،عند مقارنة المفهوم مع أى مفهوم آخر،وبخاصة مع تلك التى يشكل معها مجال دلالى، نجد ملامح تستخدم فى تمييزه عن كل الآخرين. نطلق على هذه الملامح خاصة أومميزة بالقياس بأنها تسمح لنا بتعريف نوعية الدرجة (يحدد النوع أو الدرجة الاتساع التصورى أو المعرفى الذى يسمح بتضمين كل الأعضاء المنتمية إلى ذلك النوع أو الدرجة) التى نشير بها إلى موضوع ما، نشاط

أو ظاهرة ملموسة.

نفهم الخصائص على أنها تلك السمات الأخرى التى تبنى، بدون أن تصبح خاصة، ملامح الهوية لمفهوم أو درجة،بالقياس بأنها مدرجة فى النموذج البدائى. نستخدم النموذج البدائى كنموذج ذهنى ومتخيل للمرجعية، لكن انتماء الأعضاء إلى الدرجة التى تحتويهم لا يقتضى مشاركة كل الملامح الدلالية المميزة، بل فقط الحفاظ على تماثل مع النموذج البدائى. لهذا فإن الحدود بين المفاهيم ليست صارمة بل مبهمة.تصير العلاقة بين الدرجات أكثر ميوعة وهكذا تسمح بملاءمة أفضل للغة على تعددية وتنوع الأعضاء أو النماذج،المرشحة بقوة للانتماء إلى الدرجة نفسها .

للمسرح، كما سنرى،ملمح معين يعرفه بطريقة كافية كأنه تمييز للظاهرة المسرحية عن أى ظاهرة أخرى.يتضمن،أيضا، مجموعة من الملامح المميزة أوالنموذجية التى،بالرغم من أنها تتقاسم مع مفاهيم أخرى أو حقائق،إلا أنه من الصعب جدا ظهورها مقترنة فى أى تعبير آخر اجتماعى أو فنى مثلما يحدث عادة فى معظم الأحداث المسرحية.

اعتدنا فى الاستخدام اللغوى اليومى على الاهتمام بالتعريف الدلالى للمسرح (سمات مميزة) مثلما نهتم بالمقارنة مع النموذج البدائى (خصائص). من خلال وجهة النظر هذه، فإن المسرح مصطلح متعدد المعانى، ذو سعة دلالية وبرجماتية كبيرة : مبنى، جنس أدبى، عمل درامى، مجموعة الأعمال المسرحية لكاتب أو لفترة، نشاط فنى، عرض، تمثيل، مؤد لدور اجتماعى، موقف خادع،حالة مبالغة

من التعبير، إلخ. يحيلنا علم اشتقاق الكلمة (التى تسللت إلى لغتنا نحو القرن الثالث عشر،حسب شهادة (Covarrubias إلى مكان معمارى خاص مخصص للمشاهدة والتأمل (من اللغة اليونانية theatronمكان للرؤية، theaomai مسرح). أنتجت فى هذا المكان أعمال وحبكات قدمت الأساطير أوالحوادث بشكل خيالي وفني، لكن بتلك الكيفية التى ظهرت بها أمام الجمهور كما لو كانت تحدث فى تلك اللحظة نفسها. لهذا، فان المسرح،مكان لتأمل الأحداث أو الأفعال التى تحدث فى نفس اللحظة التى تشاهد فيها كما لو كانت حقيقية، رغم أن المتفرجين يعرفون أنها ليست كذلك.

يوضح لنا التنوع فى الاستخدامات والمدلولات لكلمة مسرح أن تشكيل المفهوم ليس عملية مغلقة أبدا، فاللغة الطبيعية،مثل الواقع، فى تغير دائم،تحت التأثير المستمر للتحولات الثقافية والمادية يخلق المسرح ،فى الوقت الراهن، تنوع كبير لأحداث مسرحية تجبرنا على إعادة صياغة البنية المعرفية للمفهوم نفسه، بالقياس بأن التصنيف مسرح لابد وأن يتضمن نموذجاً جديداً، وليس المعرف أو المقنن مسبقا.

كما نرى، أننا نطبق على تعريف المسرح الأنماط الثلاثة المشار اليها بأعلى عن صياغة المفاهيم: ١) الاستخدام ٢) الملامح الدلالية و٣) المقارنة بالنموذج النمطى. نحدد هذا التعريف.

بمقارنة المسرح بأى نشاط فنى واجتماعى آخر، لا نجد ملمح آخر مميز ومحدد غير ذلك الذى يعرف المسرح على أنه ظاهرة ثنائية فى أساسها: " نشاط

حيث يصير الخيال حقيقة، وتتحول الحقيقة إلى خيال". يميز المزج بين الحقيقة والخيال المسرح عن أى حدث آخر أو ظاهرة اجتماعية أو فنية. إن المسرح حقيقة خيالية وتخيل حقيقى.

نستطيع التحدث عن "التناقض الظاهرى" أو "التنصل "oximoron (9)(Ubersfeld 193:11) حتى نشير إلى العقد الأساسى الذى بواسطته يصير خيالا حقيقة ويعرف الواقع على أنه خيال. علينا تحديد أنه،عندما نقول حقيقة فنحن نشير إلى " "فعل مادى فى مكان ثلاثى الأبعاد "وعندما نقول خيالاً فإننا نشير إلى " فعل ممكن فى مكان متخيل". الاتحاد أو الدمج لهاتين الحقيقتين- المتخيلة والحقيقية- هو ما ينشأ خصوصية المسرح.

نقول أن المسرح حقيقة متناقضة لأنه يجمع مفهومين متعارضين- الحقيقة والخيال-. إن الشكل الذى يجمع فيه المسرح الحقيقة والخيال هو ما يميز الحدث المسرحى. لكن ليس من السهل تحديد الأسلوب الخاص الذى يربط به المسرح هاتين الحقيقتين المتعارضتين.

من جانب، نستطيع التحدث عن الدمج، إذ إنه، فى اللحظة التى تتحد فيها الحقيقة مع الخيال، يشكلان كلاً لا ينفصل. فتعرض الحقيقة المسرحية على أنها حقيقة واحدة،وليس حقيقتين مختلفتين. يحقق مبدعو تلك الحقيقة (منتجو العمل المسرحى : الكاتب، المخرج، الممثلون...) نشاطاً مساوياً، من خلال وجهة النظر المادية، لأى نشاط آخر،أى، نشاط لا يقسم ولا يجزء إلى مستويات مختلفة عن الحقيقة. لا يفرق المتلقون (المتفرجون) أيضا بين الحقيقة والخيال عند

إدراك عمل مسرحى، عند استقبال المنتج الفنى الذى يقدمه لهم الآخرون. إن إدراك الحقيقة المسرحية واحد وتام، بالخصائص المشاهدة نفسها فى إدراك أى ظاهرة أو نشاط اجتماعى آخر.

من جانب آخر، لابد وأن نتحدث عن الفصل، الذى لا يتجاهله أو يتناساه ولا المنتجين ولا المتلقين فى أية لحظة وبأنه يتعلق بحقيقة مختلفة عن الحقيقة المألوفة، حقيقة من الممكن أن تفهم وتقيم فقط بالقياس بمعرفة أنها متخيلة،ومتصورة.إن للحقيقة المسرحية مظهر الحقيقة الكاملة والمشابهه لأية حقيقة أخرى فى العالم،ورغم ذلك، يعرف من يؤسسونها ويدركونها أنها ليست كذلك، وأنه من الممكن أن توجد الحقيقة المسرحية، وتكتسب معنى على هذا النحو فقط إذا عرفت على أنها خيال،أى، كحقيقة متخيلة أو متصورة،بمعنى،أنها منفصلة جذريا عن العالم الحقيقى باتفاق أساسى: الاتفاق المسبق الذى يعى به ، المبدعون مثلما يعى المتلقون، بأنه لا يمكن أخذ أى شئ مما يحدث على خشبة المسرح على "محمل الجد"،لا يمكن رؤية شئ أو تقييم شئ كما لو كان له المستوى نفسه من الحقيقة خارج المسرح، الخاصة بالحياة اليومية.

حد دقيق، لكنه أساسى، يفصل الحقيقة المسرحية عن الحقيقة الغير مسرحية. يبنى ذلك الحد ويتقبله كل الكم المشارك فى الحدث المسرحى، وتلك المشاركة هى التى تجعل الدمج والانفصال ممكنا بين الواقع والخيال، الملمح المحدد والمميز للمسرح.كل عمل مسرحى ناجح يعرض، لما وراء الاتفاق الأساسى الحتمى، بعض"الشك" حول الحدود بين الواقع والخيال، بين ما هو موجود وما هو غير موجود، بين الغير موجود،لكن بإمكانه أن يوجد، بين ما يمكن أن يكون

وما لا يمكن أن يكون. يعمل المتفرج دائما فى ذلك الطرف، يصدر الأحكام ويفسر كل شئ من خلال تلك الريبة،التى ستكون ممكنة فقط على ركيزة التفرقة بين الواقع والخيال التى يقيمها المسرح.

إن الاتحاد الخاص والتفرقة بين الحقيقى والخيالى الذى يحققه المسرح،هما ملمحه المميز ليتجاوز جميع وكل واحد من عناصره البنائية. كم نرى ونسمع،أن كل ما يحدث أو يتطور فى المسرح، يكون خاضعا لذلك المستوى المزدوج من الحقيقة،الحقيقة الواقعية والحقيقة المتخيلة: ممثلين، شخصيات، مكان، زمان، أحداث، كلمات، أهداف، حركات، صراعات.. كل شئ حقيقى ومتخيل فى آن واحد. لأنه إذا كان حقيقياً فقط فسيتوقف عن كونه مسرحا، وإذا كان خيالا فقط فسينقطع عن كونه مسرحا أيضا. ليس المسرح واقعاً متخيلاً فقط،كالأدب،على سبيل المثال، وليس حقيقة فقط أيضا، رغم شدة طقوس وترميز الحقيقة، كما يمكن أن تكون مصارعة الثيران. فى رواية يكون الموت تخيليا فقط، حيث يوجد الموت فقط فى وعى الكاتب والقارئ، ويبنى بالكلمات فقط.فى ساحة مصارعة الثيران، يموت الثور بحق، ومن الممكن أن يموت المصارع أيضا فى الواقع.لا يموت فى المسرح، كما فى الأدب، بل تخيلي فقط (الموت كظاهرة مغلقة فى ذهن المتفرج) بل حقيقى وظاهرى (يدرك كما لو كان موتا حقيقيا)، لكنه لا.يموت فى الواقع، كما يمكن أن يموت فى الساحة، بل بطريقة متصورة.

نرى أن هذا الملمح المميز يسمح لنا بفصل المسرح عن التعبيرين الآخرين الفنيين الذى يختلط بهما بشكل متكرر: الأدب والعرض.نعتبر مصارعة الثيران

كالعرض، والأدب كالوهم المتخيل المبنى على الكلمة فقط.

تبدو لنا التفرقة بين العرض والمسرح أساسية[١٠] وإن كان عدم التفرقة بينهما غالبا،تجعلنا ننتهى بقبول أى تعبير مشهدى على أنه مسرح. سواء أكان لديه أم لا المكون الخيالى الذى نعتبره أساسيا لتمييزه عن المسرح.إذا ذهبنا إلى السيرك، إلى مصارعة الثيران، إلى حفل لموسيقى الروك، إلى حضور ديفيليه،إلى مشاهدة مباراة كرة قدم، إلخ. يمكن أن نجد فى هذه العروض بعض اللحظات التى "يدخل فيها الخيال إلى المسرح" (شئ يقدم لنا على أنه خيال،لا نأخذه "حرفيا" أو بجدية)، لكنها ستكون لحظات معزولة، إذ أن غالبية ما نراه ونسمعه هناك ندركه كما هو، بطريقة مباشرة، وليس كخيال مختلق علينا تأويله كما لو كان شئ آخر. يجذبنا العرض فى حد ذاته (يدهش، يفتن، يفاجأ، يسحب، يقلق...)، بما لديه من المخاطرة، من اللعب، من الجمال، من التوتر... لكن ليس لكونه خيالا.

إن السيرك عرض غير متجانس يمكن أن نجد فيه جزءاً مسرحياً (المهرجون)، جزء مشهدى (السحر،الشعوذة). جزء مخاطرة (لاعبى العقلة، المروضون)، آخر موسيقى،رقص،كباريه، إلخ. يمكن أن نرى فى حفل موسيقى معاصر تحول المغنيين إلى شخصيات، خشبة المسرح والأداء يتمسرح، إلخ.لكن ليس الخيال هو ما يعرف الحفل الموسيقى،بل الموسيقى التى تحدث فيه.نستطيع فى مباراة قدم كرة اعتبار اللاعبين كشخصيات،لكن، بالرغم من كونها لعبة، فما "يلعبونه" حقيقى.ما يحدث فى الحشائش ليس خيالا، إنه ،أكثر من كونه لعبة،مباراة، ومباراة حقيقية("حقيقة" تضم الملايين). كرة القدم لعبة تنافسية، تتشارك مع المسرح فى كونها عرضاً واقعياً، لكن يفصلها حاجز عن المسرح:

غياب الخيال[١١].

عندما نعتبر المسرح كعرض فنحن نرغب فى التأكيد على ما لديه من المباغته،أكثر مما لديه من الخيال.قد يكون الخيال مشهديا،وفى هذا المعنى نستطيع التحدث عن "مسرح مشهدى"،أو عن "عرض مسرحى" . إن استخدام التعبير " عرض مسرحى" كمرادف للمسرح شائع[١٢] وليس لدينا اعتراض عليه، بالقياس بأنه لا يستخدم فى محو التفرقة التى نعرفها هنا بين المسرح والعرض. من الممكن وجود عناصر مسرحية داخل العمل المسرحى،لكنها لن تكون أساسية أبدا بل عرضية أو منفصلة عن الحدث، لقد أشار لذلك أرسطو فى كتابه فن الشعر.

أعتبر أرسطو الخرافة (الأسطورة)، والحبكة وتركيب الأحداث،العنصر الأساسى للتراجيديا مع الموسيقى أو العرض، كعناصر ثانوية:

الإنشاد هو الأكثر أهمية للمصممين،فى المقابل؛ يكون العرض شيئاً مغرياً، لكنه لا يمت بصلة إلى الفن وأصغر خصائص فن الشعر،ثم إن تأثير التراچيديا يوجد أيضا بدون تمثيل وبدون ممثلين. بالإضافة إلى ذلك، يكون فى إعداد العروض فن مصمم الأزياء المسرحية أكثر أهمية من فن الشعراء (١٩٧٤ ، ١٤٥٠ 15،b 20).

الشاعر الجيد (الكاتب) هو الذى لا يجعل التنفيس (الخوف والشفقة المنبثقة من القدر المأساوى للبطل) يعتمد على شئ آخر غير تطور أو بنية الأحداث، وليس العرض (التأثيرات البصرية والصوتية المباغتة المؤسسة على استخدام

الآلات، الحيل والأجهزة).

إذن، من الممكن أن يولد الخوف والشفقة من العرض،وأيضا من بنية الأحداث نفسها،وذلك الأفضل وشاعره يكون الأفضل.لابد وأن تبنى الخرافة،أيضا، بالطريقة نفسها،التى تجعل من يسمع تطور الأحداث، بدون أن يراها، يرتعب ويتوجع لما يحدث،وهو ما سيحدث مع من يسمع أسطورة أوديب. وعلى النقيض، يكون خلق هذا من خلال العرض أقل من الناحية الفنية ويقتضى نفقات. والتى لا تخلق الخوف من خلال العرض،بل التعجب فقط ليس لها علاقة بالتراجيديا،لا يجب التماس أى متعة من التراجيديا، بل ما يناسبها. على الشاعر أن يعرض عن طريق التقليد المتعة التى تولد من الشفقة والخوف، وبالطبع لابد وأن يشركه هذا فى الأحداث. (١٩٧٤ : ١٤٥٣ 1،b– ١٣).

ومع ذلك يعترف أرسطو بفائدة هذه المصادر المسرحية،خاصة الموسيقى والمناظر، "كوسائل شديدة التأثيرمن أجل الامتاع" (١٤٦١ a، ١١٥).

حتى يتحول شئ إلى عرض يكفى أن يخلق تعجبا،دهشة فيما يشاهد أو يرى، يكفى أن يتسبب فى كسر معين فى ترتيب ما هو متوقع، فى الترتيب المألوف للأحداث.هذه المفاجأة أو الكسر لما هو مألوف قد تكون طبيعية أو صناعية، متعمدة أو غير متعمدة. هكذا، نستطيع التحدث عن انفجار بركان على أنه "عرض طبيعى"،لكنه سيكون عرضاً أيضا إذا أثار الإنسان بطريقة مصطنعة انفجار فوهة بركان خامد. بالطريقة نفسها من الممكن أن يكون اصطدام قطار مشهدى، رغم كونه غير متعمد .الاختلاف مع المسرح هو، إذا كان هذا يحدث على

خشبة المسرح (انفجار بركان، اصطدامات للقطارات) سيتحول أتوماتيكيا إلى خيال، بالاضافة إلى أنه سيكون مصطنعاً ومتعمداً، سيكون متخيلا يمكن أن يكون المتخيل مشهدى،لكن ليس كل مشهدى متخيلاً. وكنتيجة، ليس المشهدى كافيا لتعريف المسرح.

التفرقة بين الأدب والمسرح أساسية أيضا.لا نشير إلى الاختلاف بين المسرح كجنس أدبى والمسرح كعرض، سنتحدث عن هذا لاحقا، بل إلى أن الأدب فقط وهم متخيل،بينما المسرح وهم حقيقى.تكفى هذه التفرقة لفهم أنه بالرغم من إمكانية أن يكون المسرح أدبا، إلا أنه لا يمكن وأن يكون أدبا فقط.

من تعريف المسرح على أنه بناء لحقيقة مختلفة، فريدة - ذلك الذى يكون بين حقيقة الحياة وحقيقة الخيال الفنى-، يمكن استخلاص نتائج تؤثرعلى فهم العديد من المتناقضات التى تبنى المسرح نفسه، مثل صفته الفانية والمطلقة فى الوقت نفسه، عتامة وشفافية علاماته، الحقيقة الثلاثية الأطراف وعدم الحقيقة المرجعية، الذاتية والاغتراب، الممثل والشخصية، الزمن الحقيقى والزمن المتخيل، خشبة المسرح والمشهد،الأداء والتأويل، الإنتاج والمنتج، النص والعرض، إلخ.

سيساعدنا التعريف الذى نقدمه هنا عن المسرح أيضا فى توضيح بعض الوضعيات النظرية الشديدة الاتساع. سنحلل ثلاثة منها، نعتقد أنها نموذجية.

يقول - E.Fisher-Lichte فى واحدة من أكثر المقالات الموضوعة عن النظرية المسرحية جدية - إن خلاصة المسرح هى:

" A يجسد X بينما S يحضره ".

يختزل المسرح إلى أدنى شروطه المسبقة، يحتاج إلى شخص A، يقدم X بينما S هو المتفرج(...).

كل ما يفعله A عندما يشخص X، أنه لا يفعل ذلك لتحقيق هدف مادى(لأن كل ما يفعله فى هذه الحالات لا يفعله لنفسه،بل أمام الآخرين،المتفرجين)،ولا ليثبت شيئا عن نفسه أيضا،الشخص A،بل فقط ليشير إلى شئ يخص X وحده(١٩٩٩ : ١٣،٢٧،٢٩).

نظن أن تعريف Fisher-Lichte يفتقر إلى شئ ما: توضيح ما يحققه A (يمثل، يفسر، يعرض) إنه نشاط متخيل وهكذا يفهمه ويستقبله . Sلا يكفى" تمثيل أو تشخيص آخر" (x المهم هو اننا نرى ما يفعله A، مهما يكن (يعرض، يفسر، يجسد شخصية أو ببساطة"يمثل")، كشئ مختلف عما يفعله ذلك الشخص نفسه A أو عما سيفعله بعيدا عن خشبة المسرح، أى، كشئ لا ينم عن الحقيقة الكاملة بل مظهر لها فقط، بمعنى، حقيقة متخيلة. يبدو أن Fischer Lichte يخلط العناصر البنائية للمسرح (الممثل، الحدث، الشخصية، المتفرج) بالتعريف الخاص للمسرح. نحن بحاجة،حتى يوجد مسرح، أى، حتى تخلق حقيقة وهمية وخيالاً حقيقياً،على الأقل، لممثل،حدث مكانى- وقتى ومتلق أو متفرج. لكن هذه العناصر البنائية الثلاثة لا تعرف ما هو أساسى فى المسرح،ما يحدث حقيقة بين خشبة المسرح والقاعة المرتبط بالخاصية المميزة للنشاط حيث يكون Aو s

مرتبطيّن ومتضامنتّن.

لا يضطلع جيرزى جروتوفسكى " Jerzy Grotowski"، من خلال وجهة نظر أخرى، أيضا بخاصية الخيال كملمح محدد ومميز للمسرح،بالرغم من عزمه على تجريد الظاهرة المسرحية من كل رابطة طفيلية ويحاول اختزاله إلى ماهيته الأكثر صفاء (التى يسميها "مسرح فقير").

قبل أى شئ نريد أن نتخلص من الانتقائية، فنحن لا نعتقد أن المسرح خليط من الأنظمة الفنية المتنوعة. بل على النقيض،نريد تحديد ذلك الذى يبنى الماهية أو خصوصية المسرح،ذلك الذى لا يستطيع أن يكون مزدوجا أو مقلدا من قبل أنواع أخرى من العرض. (...)

إذا أردنا تحديد الحدث المسرحى بالضبط فعلينا أن نلغى تدريجاً كل ما له خصائص مميزة،بهذه الكيفية سننحى جانبا المكياج،تأثيرات الإضاءة، الديكورات،الموسيقى التصويرية،فى كلمة واحدة، المنظر نفسه. تجريبيا علينا إثبات أن المسرح،المختص بكل هذه الأمكنة والطرز،لا يتوقف عن الاستمرار. بل على النقيض،يحدث هذاعندما يتفكك الاتصال بين الممثل والمتفرج،عندما يختفى الحوار المباشر،الحى والملموس بينهما (١٩٧٠: ١١، ١٩)

حقق جروتوتسكى Grotowski جهدا محمودا لتجريد المسرح من كل الاكسسوارات. فى مقابل تأكيد شديد الاتساع، يعتبر المسرح" خلاصة الفنون"

(اعتبارا من محاولة فاجنر Wagner لتحويل الأوبرا إلى "فن شامل")،يقول لنا Grotowski : إن المسرح ليس أكثر من ممثل ومتفرج يتواصلان معا. تعريف المسرح،كما فى الحالة التى نوقشت سابقا، يصبح ناقصا. حيث يلغى الحاجة إلى الشخصية، التى أدرجها Fischer-Lichte كمكون أساسى للمسرح، حتى يختزل الخلاصة إلى عنصرين فقط A و . s مضيفا أنه لابد من وجود "تواصل" بين الأثنين. ان تعريف المسرح الذى لا يتضمن شيئاً آخر،يجعل من المستحيل التفرقة بين المسرح والحياة،بين المسرح والحقيقة الغير مسرحية. إذا كان كافيا خلق مسرح من تواصل شخصين،فلن نرى أسلوب التفرقة لهذا الفعل عن أى فعل آخر خاص بالحياة اليومية.الخلط بين الحقيقة والمسرح ،بين الحياة والمسرح،بين ما هو مسرح وما هو ليس بمسرح، كان بالضبط هو ما أدى إلى إبطال الاقتراح المتجدد لـ Grotowski رفض الخيال لضرورة الخيال كشئ مختلف عن حقيقة الحياة- كان هو ما دفع Grotowski إلى محاولة إلغاء تفريقات أخرى، كالتى توجد بين الممثل والشخصية، الحقيقة المسرحية والحقيقة اليومية، المكان المسرحى والمكان الحقيقى، إلخ. وكنتيجة، أنتهى المسرح إلى التحول بالنسبة له إلى وسيلة للكمال الشخصى، وليس إلى حدث اجتماعى أو شكل محدد للاتصال المباشر من خلال الخيال.

يصر "بيتر بروك" P.Brook على الشئ نفسه، مضيفا العنصر المكانى كضرورة لإمكانية وجود مسرح:" أستطيع أخذ أى مكان خالٍ وأطلق عليه خشبة مسرح عارية، يسير رجل فى هذا المكان الخالى بينما يشاهده آخر، وهذا هو كل المطلوب لتحقيق فعل مسرحى" (١٩٧٣ : ٩).

نحن نظن أنه بحاجة إلى شئ آخر : إن ذلك الرجل الذى يسير يجسد شخصاً مختلفا عنه،شخصاً متخيلاً، وإن من يشاهده يعرف أن ذلك الرجل الذى يسير هو رجل ممسوخ إلى شخص متخيل، وأن ما يفعله ينتمى، لذلك، إلى نظام مختلف عن نظام ما هو واقعى،إلى نظام الحقيقة المسرحية المتخيلة.

"الفونسو ساسترى" Alfonso Sastre، بعيدا عن كونه ليس أكاديميا، لكنه بحق مشاهد فطن للظاهرة المسرحية،قدم تعريفا جيدا عن المسرح:

الدراما،التى تقدم لنا بمصطلحات مفخمة إلى حد ما لكنها شديدة الدقة،هى تغييرذو صفة خيالية - أو متصورة - فى مكان - زمان فيزيائى حقيقى محدد (مسرح أوأى مكان يستخدم للتأثير) لحدث مؤسس على البساطة التالية:أن كل الكائنات البشرية تتكلم وتتحرك، ونحن نتكلم ونتحرك (٢٠٠٠ : ٢٣١).

حينما يقول" تتكلم وتتحرك "،نضع، لتفادى سوء الفهم،"تؤدى" ،"تفسر"، أو" تمثل"،اذن هناك مسرح لا تتحدث فيه الشخصيات بطريقة مباشرة،لكنها لابد وأن تتحرك بالضرورة.ان ساسترى A.Sastre نفسه يفهم ويشرح جيدا أن التحدث هو التمثيل أيضا،وبالعكس، والسبب" أننا نتحدث،فى حياتنا،وحتى لو كنا بكم،فسنفعل ذلك حينها بطرق أخرى" (٢٠٠٠ : ٢٣١).

نصر على ضرورة "دمج"(يقول ساسترى A.Sastre، بواسطة التغيرات: الواقع والخيال وإقامة رابطة معينة بين الحقيقتين انطلاقا من الإدراك الواضح للفنانين والمشاركين فى الحدث المسرحى عن تلك العلاقة على أنها فعل فريد ومميز.ولقد

رأى "أورتجارى جاست" J.Ortega y Gasset بوضوح الترتيب" الفينومينولوجى "الخاص الذى يقيمه المسرح:"حيث يكون لما ليس حقيقي،الغير حقيقى، قوة، خاصية سحرية لإخفاء ما هو حقيقى " (١٩٦٦ : ٤٣).

يعرف أورتجارى Ortega المسرح على أنه " استعارة بصرية "، قادرة على دمج حقيقتين مختلفتين، تلغيهما وتحيدهما بالتبادل:" إن نتائج التلاشى لهاتين الحقيقتين هى بالضبط ذلك الشئ الجديد والرائع الذى هو الوهم.وهكذا نحصل باصطدام وإلغاء الحقائق على صور مدهشة لا توجد فى أى عالم " (١٩٦٦ : ٤٧).

بنفس الكيفية، الممثل والشخصية " ينكرون بالتبادل ":

من الضرورى ألا يكون أحدهما أوالآخر حقيقيا وألا يتحققا باستمرار، ويكونان محايدان حتى يبقى ما هوغير حقيقى على هذا النحو،وما هو متخيل،الفانتازيا الخالصة. (...)

هذه الازدواجية -أن يكونا،حقيقيين وغيرحقيقيين، فى الوقت نفسه - عنصرغيرثابت حيث نجازف دائما بالبقاء مع أحد الشيئين فقط.(١٩٦٦: ٤٨).

يتحدث "أورتجارى " Ortega عن "المسرحية الهزلية" حتى يشير إلى ما نسميه نحن خيال، مصطلح يبدو لنا أكثر اتساعا ودقة فى آن واحد:"يشارك الإنسان فى المسرحية الهزلية فى عالم غير حقيقى، خيالى، يراه،يسمعه، ويعيش فيه، لكنه، يفهم جيدا،عدم واقعيته ووهميته" (١٩٦٦: ٤٥) ويضيف،أن هذا البعد

الهزلى،الخيالى للمسرح، ليس شيئا زخرفيا، بل إنه أساسى للحياة نفسها. فالإنسان يحتاج إلى المسرح، المتحد الجوهرمع الحياة.

بكون المسرحية الهزلية أحد الأحداث الأكثر استمرارا فى التاريخ،يعنى أن المسرحية الهزلية بعد جوهرى أساسى للحياة الانسانية، وأنها، لا أكثر ولا أقل،جانب حتمى لوجودنا. لهذا،فالحياة البشرية ليست،ولا تستطيع أن تكون جادة "فحسب" أن الحياة الإنسانية هى، لابد وأن تكون، لعدة مرات، لفترات،" مزحة"، هزلية، وهذا سبب وجود المسرح، وسبب وجوده ليس من قبيل الصدفة البحتة أوأنه حادث عرضى. الهزلية،أحشاء المسرح،وكنتيجة،كما سنكتشف حالا،تكون إحدى الأحشاء التى تعتمد عليها حياتنا،وهى فى ذلك مثل بعد جذرى لحياتنا تكون الحقيقة القاصية وفحوى المسرح، كينونته وحقيقته. (...)

أليس غامضا،أليس لهذا السبب جذابا،ومشوقا هذا الفعل الشديد الغرابة المتسبب فى أن تكون الهزلية متحدة الجوهرمع الحياة الإنسانية،والذى بالإضافة إلى أحتياجاته الضرورية الأخرى يحتاج إلى أن يكون الإنسان هزليا ولهذا يكون ممثلا؟

لأنه، بلا شك،هذاهوالسبب فى وجود المسرح.كل بقية حياتنا على أكبر درجة من التناقض مع الهزلية التى من الممكن أن تتخيل - على أنها ثابتة، "جدية" مرهقة (...)

حتى يوجد عالم آخر يستحق عناء الذهاب إليه سيقتضى هذا،قبل أى شئ، ألا يكون ذلك العالم الآخر حقيقيا،أن يكون غير حقيقى. حينها سيكون التواجد

فيه، الوجود به مساويا إلى تحول الإنسان نفسه إلى اللا حقيقة. سيكون هذا بالفعل إيقاف للحياة، إفساح برهة للعيش، للراحة من ثقل الوجود، للشعور بالتحرر، بانعدام الوزن،بالعصمة من الجروح،بعدم الشعور بالمسئولية، بعدم الوجود (١٩٦٦:٥٥ ، ٥٦ ، ٦٠).

رأى "نيتشه" س F.Nietzsche أيضا بوضوح المكون للوهمية، للاصطناع والخيال (يسميه "خطأ")،كملمح أساسى للفن المسرحى. يعارض تماما هذا العنصر الخاص بالخيال أو الأإداع النقى -المقدم أو المدعم من الكورس الانشادى قبل أى شئ- المذهب الطبيعي أوالواقعية فى الفن.لأنه إذا كان الفن نسخة مجردة من الحقيقة سيتوقف عن كونه فنا،وسيظل تابعا للحقيقة متشربا بها.

فى المسرح، ضوء النهار نفسه صناعى،التشكيل المعمارى رمزى،واللغة عروضية ترتدى صفة مثالية،فى المجمل يسود الخيال،الخطأ، ليس كافيا أن يدعم،كحرية شعرية،ذلك الذى،مع ذلك،هو خلاصة كل الشعر.ان مقدمة الكورس هى الفعل الحاسم الذى بسببه كان إعلان الحرب بإخلاص وصراحة على كل الطبيعية فى الفن (١٩٤٣ : ٥٨).

لكنه أوضح فى تواصله أن ذلك الخيال ليس فانتازيا خالصة مراوغة، شيئاً متخيلاً فحسب، ولهذا، فهذا خالٍ من الحقيقة ومن الحياة.المسرح حياة حقيقية،وليس مجرد خيال مثالى، بعيدا عن الجسد والرغبة :

رغم ذلك، لا يتعلق الأمرهنا اطلاقا،بعالم فانتازى يطفوا عتباطيا بين السماء والأرض، بل بالعكس بعالم مزود بحقيقة واحتمال مشابه لما حازه الأوليمبس

وسكانه فى نظرالهيلينيين المؤمنين (١٩٤٣ : ٥٩).

ليس الدمج الصعب والمحدد بين الفن والحياة، بين الخيال والواقع، الأمر نفسه أخبرنا أورتجارسى Ortega مجرد تسلية،شيئاً غير ضرورى، بل إنه تأكيد وتكملة للحياة، بواسطته ينتصر الإنسان على "الحقيقة" : "ليس الفن تقليداً للحقيقة الطبيعية فحسب، بل مكملا ميتافيزيقيا للحقيقة الطبيعية،يجاورها حتى يشترك فى الانتصار عليها"(Nietzche 1943 : 163).

ولقد أبرز كتاب آخرون، من خلال منظور أكثر مادية،أحد المظاهرالأساسية التى يتضمنها الفعل المسرحى اعتبارا من حقيقته المتناقضة. أشار بيتر زوندى Peter Szondi على سبيل المثال، إلى صفة الكينونة المطلقة التى يحتويها التعريف الكلاسيكى للمسرح. إن المسرح " كيان أصلي"، يبنى حقيقة على حدة، يكتسب فيها الزمان والمكان وكل ما يقع به وجودا فريدا ولذلك، فهو غير قابل للتحويل أو التكرار. فى هذا يشبه الحياة نفسها: فهو لا يرد، لا يستطيع التراجع، لا يستطيع التوقف، لا يستطيع التخلص من استمرارية الزمن، ولا أن تحدث بعيدا عن المكان.لذلك، فإنه من غير الممكن رواية الفعل المسرحى بصيغة الماضى إنه تعاقب لأزمنة حاضرة ولا أن يقدم على أنه سعة صرفة لتفكير ما (للكاتب أو للشخصيات)، ولا أن يتواصل من خلال إدراك مستأنف : الأحداث والموضوعات مباشرة، ذات أبعاد ثلاثية، حجم، مكان - زمان.

الدراما كيان مطلق،وحتى تكون رواية خالصة،أو ذات طبيعة درامية،لابد وأن تتجرد من كل ما لا يمت إليها بصلة. لا تعرف شيئا بعيدا عنها. (...)

أنها ليست عرضاً ثانوياً) لشئ (أولى)، بل عرضاً لنفسها، تقدم الدراما نفسها. العمل الذى تعرضه، وبالتساوى تكون كل واحدة من نماذجها المتطابقة،"أصلية" وتكتسب حقيقة بقدر ما تظهر. (...)

كون كل الدراما أصلية فى ذاتها،فسيكون زمنها هو الحاضر دائما.

يصير الحاضرماضياً بقدرما يولد تحولا،وبإلقاء التطابق الذى يتضمنه لحاضر آخر.يبنى مرور الزمن فى الدراما كأنه تعاقب مطلق من الأزمنة الحاضرة.من هذا تهتم الدراما كثيرا بالكيان المطلق.تمنحه وقتها الخاص.لابد وأن تحتوى كل لحظة فى داخلها على الجين الخاص بالمستقبل، لابد وأن تكون "مفعمة بالمستقبل ".(Szondi 1994: 18- 21).

بسبب هذه الخاصية المطلقة بالضبط يمكن أن يستخدم المسرح كمرآة للحقيقة، يتحول إلى " نسختها المطابقة" أو يكون "نقيضها" تستجوب عند الانفصال عن الواقع وبناء واقع على حدة (فى زمان ومكان فريدين) النظام الاجتماعى نفسه،تظهر لنا الوجه الفانى لكل شئ،المتغير،"الاصطناعى". المسرح بطبيعته، تباعد للواقع بواسطة الخيال. ينفصل الواقع عن نفسه الزمان عن الزمان، المكان عن المكان، ما هو كائن عما يمكن أن يكون لكن ليس من أجل التوقف بل من أجل الكينونة بكيفية مطلقة.

ولقد أفسحت العلاقة الخاصة التى ينشئها المسرح بين الواقع والخيال المجال لمجادلات عديدة.المناقشة، الحاضرة دائما، عن الواقعية فى المسرح، المحاكاة الأرسطية، الاحتمال، حدود الخيال، ذاتية العرض، بعض من الموضوعات المرتبطة

بطريقة مباشرة بتعريف المسرح. منذ "دنيس ديدرو" Denis Diderot ومن المستحيل التخلص من هذه المناقشات.

وعليه، فلنحلل إحدى النتائج التى يقتضيها مفهوم المسرح، كما عرفناه سنبدأ بـ ديدرو Diderot وتناقضه الشهير عن الكوميديان.

نحن لا نتصدى الآن لمشكلة عمل الممثل،(فسنتعرض لها لاحقا)،فى النطاق الذى طور فيه ديدرو Diderot خطابه، بل للفكرة التى تتأسس عليها أطروحاته:يقول لنا: " لا شئ مما يحدث فى المسرح مساو لما يحدث فى الحياة "(١٩٨٦: ١٩).

يبدأ ديدرو Diderot بالتفكير النظرى حول الانفصال الراديكالى بين الفن والطبيعة، بين اصطناعية الخيال فى المسرح والطبيعية، أو العفوية للحياة على المسرح. الفن صناعى،وليس نسخة صريحة من الحياة. لا يستطيع المسرح إعادة إنتاج ما يحدث فى الحياة لأن هذا المنهج يخلق تأثيرات مؤسفة فى تأويل الممثل، وفى الفن المسرحى فى مجمله يفرض مفهوم "حقيقة مشهدية" أو "حقيقة مسرحية" فى مواجهة مفهوم "حقيقة الحياة": " يوجد تنافر بين حقيقة الطبيعة وطبيعة المواضعة.(...) غير مسموح بتقليد الطبيعة، ولا حتى الأكثر جمالا من قريب جدا الحقيقة - " (١٩٩٦ :٩١).

يكشف لنا ديدرو Diderot عن الطبيعة الخاصة للمسرح.كل خلاصتها جزء من التفرقة بين المسرح والحياة. يولد المسرح من الحياة (الطبيعة) ويحاكيها، لكنه ليس مساويا للحياة، إنه فن. عند إثبات فناء العاطفة الواقعية وتأثيراتها السلبية

فى المسـرح، أثنى ديدرو Diderot على الخيـال، على بقاء العـاطفة المتـصورة فى مواجهة فقدان العاطفة الحقيقية للسيطرة،التى تأثيراتها أكثرعمقا بكثيرعلى المتفرج. بالنسبـة إلى دبدرو Diderot فإن حقيقـة المسـرح ليست هى حقيقـة الحيـاة، وهوالمبـدأ الذى سيـتبناه كل الطلائعـيين لرفض الواقـعيـة، بدأ من مايرهولد Meyerhold وخلافه مع ستانسلافسكى Stanislavski.

لا نقصد من هذا أن الواقعية الطبيعية تنكر الخيال فى المسرح، رغم ذلك، عند محاولة إلغائه، تميل نحو أحد الأقطاب التى تعرف المسرح على حساب الآخر ، قطب الخيال. لكن التوازن بين الحقيقة والخيال فقط هو ما يجعل المسرح ممكنا.

لا يوجد مسرح عندما يغزوه ما هو حقيقى بالكامل، حيث تحط المواضعة ويلغى التأثير المسرحى وإن لم يسع كتابه إليه.هناك أمثلة تاريخية، مثل رد الفعل لافتتاحية هرنانى Hernani "فيكتور هوجو" أو لعرض" Muda de Portici "فى Bruselas الذى استخدم كمتفجر للثورة البلجية عام ١٨٣٠ م أو، الأكثر قربا منا، العرض La Torna لفرقة Els Joglars عام ١٩٧٥م، الذى تسبب فى فضيحة سياسية.فى هذه الحالات، يهرب المسرح من الخيال حتى يغزوالواقع. ويكون التأثيرالحقيقى أن ينحى المتفرجون المواضعة جانبا، ويحولون الخيال إلى حقيقة (ينتقلون مباشرة من الخيال إلى الحقيقة). الانتقال مشروع، لسنا هنا ضد التأثيرات المباشرة "السياسية" أو الاجتماعية للمسرح، بل إننا نحدد فقط اللحظة التى يتوقف فيها المسرح عن كونه مسرحا حتى يتحول إلى حقيقة لا أكثر، بلا خيال. يكشف لنا هذا الفعل الطبيعة الخاصة للمسرح وعلاقته

الحميمة مع الحقيقة،مع ما لا يستطيع الاختلاط به إذا كان يرغب فى الاستمرار كمسرح. نجد شيئا مشابها فى نظرية المسرح الحى HAPPENING ونظرية الأداء (العروض) الحالية. تتطورهذه الأشكال الحدودية للمسرح فى الحد بين الحقيقة والخيال.تراهن لأذابة حدودها وتثيرالريبة والشك فى المتفرج حول الصفة المتخيلة للعرض. أنها ليست نموذجا أوليا للعرض المسرحى،رغم أمتلاكها لكل المصداقية لأنجاز عملها ولأستكشاف حدود الممارسة المسرحية. الشئ الوحيد الذى نريد أن نشير اليه هنا هو الفعل الخاص،بعدم قبول وبعدم تفسير المتفرجون لما يرونه على أنه خيالى،تتوقف خبراتهم عن كونها مسرحية حتى تتحول إلى شئ آخر. شئ، يمحى حد الخيال، لابد وأن يفسر على أنه تحفيز أو أستدعاء مباشرللأحاسيس، الأفكار، الأذواق، التى بدونها يكون الخيال هو من يقود العملية أو يتدخل بين الإدراك، التحفيز والتفسير، كما يحدث فى المسرح.

كل ما قيل يؤدى بنا إلى مناقشة من المستحيل تجنبها: المواضعة نفسها لحدود المسرح.لابد وأننا نقيم بعض الحدود عند تعريفنا للمسرح،وهناك دائما من يعترض على أن تلك الحدود أعتباطية،على أنه بأمكان المسرح أن يكون كاملا،على سبيل المثال،العرض فقط،بدون الحاجة إلى أن يكون الخيال أحد مكوناته،أو أى نشاط محفزأومثير للمشاعر مناقضا بقدرما للأذواق،للقواعد أوالأصطلاحات الاجتماعية،الفنية أوالأخلاقية.من الواضح أننا لن نستطيع فعل أى شئ لأقناع شخص ما بالنقيض إذا كان يعتبرالعرض (أى نوع من العروض)، أو الفعل المخالف أو المحرض بلا أى أضافات (بدون أصطلاح الخيال)، مسرحا. فهو يضع حدودا فى موضع آخر، بمعاييرأخرى لهذا، لابد وأن يختلف تعريفه

للمسرح جوهريا عن تعريفنا هذا مشروع تماما، وأيضا التعريف للحدود الأكثر دقة مشروعا. إذا فعلنا هذا، ليس بدافع أن نكون معارضين لأحد، بل بدافع وضع تعريف، بصرامة أكبر ووضوح مفهومى، أكثرملائمة لحقيقة الفعل المسرحى.

لقد رأينا أن تعريف المسرح الشديد الاتساع، كعرض بسيط أو نشاط محتك أو محرض، هو تعريف يلغى (أو لا يرى ضرورة)خيال العرض،كما هو الحال مع بعض النظريات مثل نظرية المسرح الحى Happenings أو نظرية الأداء (البيرفورمانس) performances. لكن الخيال هو ما يسمح لنا بتمييز المسرح، ليس عن باقى الفنون فقط، بل عن الحياة نفسها،بمعنى،عن ذلك الذى يحدث بلا ضرورة ليتدخل فى المواضعة الأساسية التى تحول الخيال إلى حقيقة والحقيقة إلى خيال.من الممكن "اللعب"، فى عرض مسرحى، على الخلط بين المسرح والحياة،الحقيقة والخيال،كما يحدث عندما يهبط ممثل إلى الصالة ويمتزج ويتحدث مع الجمهور بدون أن نعرف حينها جيدا عما إذا كان هو الممثل نفسه أم الشخصية التى يقدمها لنا. ولقد تكررت هذه المواقف الغامضة كثيرا فى المسرح (ليست ظاهرة "طليعية" كما تبدو)، فهى ليست أكثر من لحظات استثنائية،يتم الخروج فيها من الخيال والعودة سريعا إليه لإعادة بناء المعنى الخاص بالعرض.إن تأثيراتها كبيرة بخاصة فى وجود المواضعة الأساسية، لكنها لا تلغيها،لهذا لا تستخدم،كدليل مناقض لكل ما نؤكده.

يظل من الضرورى، رغم ذلك، التوغل فى تعريف ذلك المستوى المحدد للحقيقة التى يقيمها المسرح كقاعدة لنشاطه. يمكن أن يساعدنا المفهوم التقليدى

للمحاكاة فى هذه المحاولة للإيضاح.

أفسحت الترجمة للمصطلح اليونانى بـ"المحاكاة"المجال إلى العديد من الاضطرابات. اختزال "المحاكاة" إلى "تقليد" يستدعى تبسيطا للمشكلة الضمنية فى المفهوم بدون حلها. ولقد شرح خوسيه ريكاردو موراليس Jose Ricardo Morales 1992 المعانى المختلفة لمصطلح محاكاة،موضحا تعقيداته:

- محاكاة (لشئ أو لشخص).

- الاستبدال (لشئ أو لشخص).

- إعادة الإنتاج (لشئ أو لشخص).

- التصنع (لشئ أو لشخص).

- التكرار (لشئ أو لشخص).

ليست هذه المعانى المختلفة مترادفات، وتستخدم من أجل الإشارة إلى تنوع العلاقات الممكنة بين المحاكاة والحقيقة المحاكية. لا يتعلق الأمرفقط بأخذ الحقيقة (الواقع) كموضوع للتقليد والنسخ لها.يمكن أن تبدو تلك"النسخة"(محاكاة) مشابهة بقليل أو كثير لشئ حقيقى،لشئ متخيل،لشئ يحدث أو لشئ لم يحدث أبدا. ليست الحقيقة العادية أوالتاريخية المصدرالوحيد للمحاكاة،كما نبه أرسطو. بالإضافة إلى ذلك،يحتاج الأمر إلى تدخل شخص،بعيد عن إنتاج المحاكاة،من الخارج حتى يمنحها قيمتها ومعناها. عند تقديم المتفرج

كجزء أساسى للمحاكاة فنحن نشرك المواضعة بالضرورة، أى، العملية الذهنية التى يتحول من خلالها ما هو حقيقى إلى شئ آخر.لهذا السبب سيسمح لنا مفهوم المحاكاة بتمييز المسرح عن الطقس، الذى لا يميزه أصلا.

إن وجود المشاهد ملازم للمحاكاة. (...)

(وجود المتفرج) يختلف بالكامل عن الدراما الخاصة بأى طقس،بقدرالمحاكاة التى يكونها،فى النهاية يقتضى المسرح مشاهدة محددة،بينما يتطلب الطقس المحافظة عليه،بمعنى،الأداء الصارم لتعاليم أوممارسات معينة حتى يوجد الطقس بالكامل. (...) بمعنى دقيق، يخلو الطقس من المتفرجين ويتضمن المحرمات (Morales 1992: 17- 18).

لابد وأن يشير مفهوم المحاكاة أيضا إلى نقيضه، الخاص بالرواية، تعيد الرواية (أفلاطون) إنتاج أو تقليد الأحداث الماضية ترويها بواسطة الكلمة أو الكتابة، أى، من خلال السرد. على النقيض، لا تحكى المحاكاة المسرحية الأحداث أو الوقائع، بل تستنسخها بطريقة مباشرة كما لو كانت تحدث فى تلك اللحظة. تتحدث (الرواية)عن الماضى من خلال الحاضر لمن يسرد أو يحكى شيئا،تمحى المحاكاة وساطة الراوى حتى تجلب إلى الحاضر الأحداث التى تعرضها. إنهما شكلان مختلفان للمحاكاة : أحدهما يفسح المجال إلى الملحمة، والآخر إلى التراجيديا أو المسرح.

ما يهمنا إبرازه الآن هو أن الرواية ترتبط بالتاريخ والسرد،بينما ترتبط المحاكاة بالمسرح. إحداهما تستنسخ (تحاول التكرار من خلال الكلمة) حقيقة ما

حدث مثلما حدث،الأخرى لا تتوط بالأحداث مثلما وقعت، بل،كما يقول أرسطو: "كما يمكن أن تحدث". أى، أن المحاكاة المسرحية تقدم تشوها للحقيقة، كيفما يناسبها لتتجزأهدافها المحددة،المختلفة عن أهداف الملحمة أو السرد التاريخى. لن نتدخل هنا فى مناقشة درجة تاريخية الملحمة، بل لتحديد الغرض الذى يحدد الاختلاف بين شكلى "التقليد" للحقيقة.تقدم المحاكاة المسرحية الخيال كعنصرضرورى لصيغتها الخاصة لاستنساخ الأحداث من قبل ضرورة داخلية،حتى يمكن إثارة تأثيرات خاصة فى المتفرج:فى هذا تختلف عن الفنون الأخرى.

يعرف أرسطو ما هو خاص بالمحاكاة المسرحية فى إبراز عنصر الحبكة على أنه أكثر العناصر أهمية فى التراجيديا. بعد الإشارة إلى المكونات الأساسية للتراجيديا (الحبكة، الشخصية، فن الإلقاء، الفكر، الغناء والعرض) يقول لنا فيما يتعلق بالقصة أو الحبكة (" تركيب الأحداث") التالى:

أكثر هذه العناصرأهمية هو بناء الأحداث، لأن التراجيديا تقليد، ليس لأشخاص، بل لفعل ولحياة، ولسعادة أولشقاء موجودين فى العمل، والهدف هو الفعل،وليس الصفة. والشخصيات إما ذلك أو تلك حسب الشخصية، بل، حسب الأحداث،سعيدة أوعلى النقيض. هكذا، إذن، فإنها لا تتحرك حتى تقلد الشخصيات بل تراجعها بالنظر إلى الأفعال. من الجيد أن الأحداث والحبكة هما هدف التراجيديا، والهدف هوالمهم فى كل شئ. (١٩٧٤ : ١٤٥٠ ١٥،a– ٢٠).

عند الإشارة إلى التفرقة بين "محاكاة الأشخاص أو الشخصيات" و" محاكاة

فعل وحياة"، يضع أرسطو الإشارة فى الفعل، فى الأحداث، التى تخضع لها الشخصيات (الشخوص). المحاكاة المسرحية درامية (عن الدراما، فعل مختلق يبدو حقيقيا: حدث، شخصية)،أكثر من كونها روائية (فعل حقيقى مسرود: شخص، شخصية).لهذا فان المرجع للأحتمال أو المحاكاة فى المسرح ليس الحقيقة الخارجية أو التاريخية،بل حقيقة متصورة ومختلقة داخل المسرح.سيتكرر هذا بطريقة أكثر وضوحا لاحقا. يذكر أن Agnaton يؤكد أنه" من المحتمل أيضا حدوث أشياء عديدة ضد ما هو محتمل" (١٩٧٤ : a١٤٥٦، ٢٤- ٢٥). نفهم هنا أن الاحتمال المسرحى شئ، والاحتمال الحقيقى شئ آخر، بمعنى، أن الاحتمال المشهدى لا يستطيع أن يكون أحتمالاً خارج المسرح. من خلال وجهة النظر هذه يكون الأختلاف بين المؤرخ (الراوى) والكاتب المسرحى (الشاعر)، واضحا: يحكى الراوى ما حدث،لكن الشاعر يقدم لنا "ما يمكن أن يحدث،هذا هو، الممكن حسب الاحتمال أو الضرورة" (١٩٧٤: a١٤٥١، ٣٩- ٤٠). رغم غموض فقرة أرسطو،نظن أنه من الممكن تأويله مثلما نفعل هنا: يفرق أرسطو بين أسلوب المحاكاة الدرامية،التى تمنح التراجيديا جذرا والأسلوب الروائى أو المحاكاة السردية، "الواقعية". نعتقد أن التفرقة التى يقدمها أرسطو بالتساوى بين "الأحتمال المستحيل " و"المعقول الممكن" تشير إلى خلاصة الحقيقة المسرحية،عند تعريفها كبناء خاص،ليس خاضعا إلى قوانين المحاكاة لما هو حقيقى كمعقول ممكن،بل لقوانين الاحتمال الخاص أو الداخلى (" احتمال مستحيل" من خلال وجهة نظر الحقيقة التاريخية). "المعقول الممكن" هو ذلك الذى من الممكن أن يكون حقيقة فى الحياة، فى الواقع التاريخي والأجتماعي.

" الاحتمال المستحيل " هو الذى، باستطاعته ألا يكون حقيقة فى الحياة بعيدا عن المسرح -، إذا كان محتملاً ومقنعاً،على النقيض، داخل المسرح، الذى يمكن أن يكون فيه المستحيل محتملا. من الممكن أن يتحول الممكن بعيدا عن المسرح أيضا، إلى "المعقول الممكن" بداخله.

يجب تفضيل المحتمل المستحيل على المعقول الممكن (...)

الخلاصة، يجب تفسير المستحيل أوفيما يتعلق بالشعر، أو فيما يتعلق بالأفضل،أو حسب الفكرة السائدة.فيما يختص بالشعر فالمفضل هو المستحيل المقنع على المعقول الممكن.(...)

ويكون محتملا أيضا حدوث أشياء على هامش ما هو محتمل (١٩٧٤: a١٤٦٠، ٢٧، a١٤٦١، ٩ 15).

توضح لنا كل تلك التحديدات الأرسطية أن لمفهوم المحاكاة المستخدم علاقة يسيرة مع ما استوعبته رواية ما، بخاصة بداية من تفسير القرن الثامن عشر وواقعية القرن التاسع عشر حيث تقاس حقيقة المسرح بحقيقة الحياة، كما لو كانت حقيقة فقط، وليس خيالا (أى، الحقيقة الداخلية للعمل) التى تحدد معايير الحقيقة والأحتمال.يبرر المسرح وجوده تماما، بقدرته على الإدحاض (التجاوز، الأستكمال، الاستبدال، الإنكار،إلخ) تقدم الحقيقة نظرة مختلفة قاصية وفارقة عن النظرة الاجتماعية المألوفة، المفروضة، العادية. ترسم المحاكاة الرابطة بين الحقيقة والخيال،لكنها لا تعنى أن الخيال يتخلص من واقعيته الخاصة وحقيقته الداخلية ليكون نسخة أو تكراراً للحقيقة العادية.

تقودنا المناقشة حول الاحتمال إلى التصدى لمشكلة أخرى غامضة فى تعريف المسرح الذى نضعه: حدود الخيال. عندما نؤكد أن الخيال متحد الجوهر مع المسرح فنحن نعنى أنه يتعلق بخيال حقيقى،وليس متخيلا فقط.حتمية تحول ذلك الخيال إلى شئ حقيقى وحى،يقدم فى مكان ثلاثى الأبعاد وزمان محدد،يضع حدا للخيال المسرحى مختلفا عما يوضع ،على سبيل المثال، فى الخيال الأدبى الخالص أو السينمائى.تختلف حدود المكان-الزمان الثلاثى الأبعاد عن حدود المكان-الزمان المتخيل أو البصرى (المادى والحقيقى ثنائى الأبعاد كما فى السينما، رغم إمكانية تقديمه بصريا فى ثلاثى الأبعاد٣ . (Dتقيم المادية المكانية- الزمنية حدودا فيزيائية واقعية مختلفة عن الحدود الذهنية،البصرية،أوالخيالية.

لكن لابد وأن نضيف إلى هذه الحدود الحقيقية حدودا أخرى،تلك التى ترتبط بالمصطلحات التاريخية للمتفرجين. لقد تغيرت هذه المصطلحات على مدى الزمن،ولدينا أفضل الأمثلة فى لوبى دى بيجا،الذى نال تقبل الجمهور"لفنه الجديد عن الكوميديا"حيث تغيرت فيه الأصطلاحات عن الاحتمال الخاص بالخيال (وحدة الزمان، المكان والحدث، الأنفصال بين التراجيدى والكوميدى) جذريا. واليوم تتسع أكثر تلك الأصطلاحات فى كل مرة، كرفض لواقعية القرن التاسع عشر المحددة (ولقد أصدرت الرومانسية سابقا رد فعل ضد المنظورالكلاسيكى الجديد الذى يلغى فعليا الاحتمال الداخلى للعمل،أى،البناء لحدوده الخاصة بالأحتمال). ومن جانب آخر،عند أذابة التفرقة بين الأجناس المسرحية، كسرت بشكل جزئى أمكانية أقامة معايير للأحتمال تبعا إلى

الأنواع،كما حدث فى الماضى،حيث كان كل نوع يقيم كل أصطلاحاته الخاصة. رغم ذلك، مع أنه من المستحيل تقريبا تعريف حدود الخيال لا يتوجب علينا اليوم فى المسرح (للمحتمل أو الغير محتمل، المعقول أو الغير معقول)التفكير بسبب هذا فى أنه لن يكون لها وجود .نعتقد أن المبدأ العام الخاص بـ" أن العمل نفسه" هو ما يعرف،من خلال قوانينه أو وحدته الداخلية،حدود الخيال،لايزال ساريا، لعمل واقعى مثلما هو صالح لآخر خيالى: "يخلق كل عالم متخيل كوزمولوجيا فريدة ويضع "قواعده" الخاصة حسب الكيفية والسبب لما يحدث فى داخله .وبالفعل،يكون من كل الأنواع الموجودة،الفانتازى هو الأكثر صرامة وأصطلاحية من الناحية البنائية"(MacKee 2002: 96).

نستطيع تعريف المحتمل على أنه " ذلك الذى يجعل عيش الخيال ممكنا كما لو كان واقعيا بدون أن يتوقف عن كونه خيالاً" .نشير دائما إلى ما يحدث داخل خشبة المسرح.سيكون المحتمل " ما يصنع المعقول داخل خيال خشبة المسرح" .وليس ببساطة "ما هو ممكنا"(بعيدا عن أو داخل خشبة المسرح)، بل ما هو معقول داخل الخيال(١٣). هذه الفكرة عن الاحتمال نجدها عند Luzan، الذى يعبر، مفسرا لأرسطو، عن تفرقة مناسبة بين الحقيقة والأحتمال : "إذن سيكون محتملا كل ما هو معقول، ومعقول كل ما يتطابق مع أفكارنا"، اذن"فمن الممكن تقديم احتمال غير حقيقى وحقيقة غير محتملة. لأنه ربما بأستطاعة ما هو حقيقى وما هو ممكن مخالفة ما هو معقول،بما أن ما هو معقول وما هو ممكن مختلفان" (١٩٧٧: ٢٣١). والأكثر"ما هو غير أحتمالى ليس معقولا،وما هو غير معقول لا يقبل ولا يتحرك" (١٩٧٧ : ٤٥٢).

يبدو من الضرورى،بالوصول إلى هذه النقطة،أن نتحدث عن " نظرية العوالم الممكنة" التى طبقت على دراسة الرواية.

أسس تومابس المبالاديمو Tomas Albaladejo ثلاثة نماذج عن العالم. فيما يختص بالخيال الأدبى:

النموذج النوعى١ : الذى عن " ما هو حقيقى ".

تتبعه نماذج العالم التى قواعده هى قواعد العالم الحقيقى الموجودة موضوعيا. بالتوافق مع هذه النماذج يضع المنتجون بنيات ذات مجموعة مرجعية تشكل جزءاً من العالم الحقيقى الموضوعى (١٩٨٦ : ٥٨).

النموذج النوعى ٢ : الخاص بـ "المحتمل الخيالى" :

هو ما يختص بنماذج العالم التى ليست قواعده هى قواعد العالم الحقيقى الموضوعى،لكنها مبنية بتوافق معها.يبنى المنتجون حسب هذه النماذج بنيات ذات مجموعة مرجعية والتى، رغم عدم كونها جزءا من العالم الحقيقى الموضوعى، تستطيع أن تكون، إذ إنها تحترم قواعد البناء الدلالى له. (١٩٨٦ : ٥٨- ٥٩).

النموذج النوعى ٣: الخاص بـ" غير المحتمل الخيالى":

تتبعه نماذج العالم التى قواعده ليست قواعد العالم الحقيقى الموضوعى وليست مماثلة لها، حيث تستلزم انتهاكا لها نفسها. يبنى المنتجون بمقتضى هذه النماذج بنيات ذات مجموعة مرجعية لا تكون ولا تستطيع أن تكون جزءاً من

العالم الحقيقى الموضوعى، الذى لا تحترم قواعد بنائه الدلالى (١٩٨٦: ٥٩).

ليست هذه النماذج الثلاثة للعالم مستبعدة،فمن الممكن وجود أثنين، أوالثلاثة، فى عمل أدبى.ستعتمد بنية المقترنات أوالمجموعة المرجعية فى هذه الحالة،على النموذج الأكثر سعة دلاليا المتضمن فى النص.هذا هو ما يسميه Albaladejo قاعدة الحد الأقصى للدلالات.

كل شخصية،بدورها،تخلق عوالم فرعية يمكن أن تنتمى إلى أى من تلك العوالم الثلاث (عالم فرعى حقيقى مؤثر،مرغوب صادق، خائف، متصور، حالم، متخيل، مروي، إلخ)، الذى باستطاعته عدم أتمام قاعدة الحد الأقصى للدلالات،لأنه فى هذه الحالات لابد من التغلب على نموذج العالم السابق والأقل من الناحية الدلالية :

حسب هذا،لا يفقد نص ذو بنية ذات مقترنات مرجعية مبنية حسب نموذج العالم الخاص بما هو حقيقى،هذه الخاصية الخاصة بأن أحد الأشخاص يحلم،يتمنى،يخاف،إلخ،مجموعة من الأحداث الخيالية المحتملة أو الغير محتملة،ولا يفقد نص ببنية ذات مقترنات مرجعية موضوع حسب نموذج العالم الخاص بما هو خيالى محتمل أحتماله لأن أحد الشخصيات يحلم، يتمنى، يخاف، إلخ. مجموعة من الأحداث الغير محتملة (١٩٨٦ : ٧٤).

المعيار الأول للتفريق بين كل هذه العوالم هو الإدراك والفهم للعالم الحقيقى

الفعال الذى نعيش فيه، العالم العادى أو الحياة اليومية، التى نقيم مقارنات معها .العالم الموضوعى العادى،الخاص بالحقيقة الطبيعية والاجتماعية التى نعيش فيها ونأخذ منها إدراكنا بكينونتها الفعالة، إنه بالنسبة لنا عالم حقيقى ولذلك،صحيح. نبنى بالنسبة إلى هذا العالم إمكانية عوالم أخرى.هكذا نستطيع تخيل العديد من العوالم الوهمية التى تتناسب بقليل أو كثير مع القواعد أو المبادئ الخاصة بالعالم الحقيقى،الغير موجودة بالفعل، عوالم قادرة على التواجد (أفضل، أسوأ أو مختلفة عن العالم الذى نعيش فيه) حسب قوانين عالمنا الحقيقى الفعال،أو حسب قوانين أخرى ممكنة، متخيلة أومدركة (١٤).

يختلف معيار الاحتمال الخاص بـ البالادينمو T.Albaladejo عن معيارنا فى تأسيسه تبعا للعالم الحقيقى الفعال (بمعنى، إذا كانت الإرشادات التى تنتج بها عوالم الخيال تتفق أم لا مع عالم الحقيقة) وليس على التماسك أو الوحدة الداخلية لعالم الخيال المدرك من قبل المتلقى. لكن، مثلما فى حالة الخيال المحتمل حالة الغير محتمل، المهم هو، كما يقول انطونيو جارنيا بيريو Antonio Garcia Berrio، فيما يتعلق بهذا أن يتعامل:" فى كلتا الحالتين مع نماذج العالم التى تتضمن البناء لعالم مختلف عن الحقيقى الفعال" (١٩٩٤ : ٣٢٨) يحصر جارنيا بيريو Garcia Berrio مفهوم المحاكاة ،بحق،على خلق عوالم خيالية محتملة:

تختلف البنايات الخيالية المحتملة عن الغير محتملة فى الأولى تؤسس على المحاكاة،الضرورية لتأسيسها، بينما الغير محتملة،المتحققة بفضل تشكيل فانتازى، ليست محاكية.

وتحديدا بالنظرإلى هذه الخاصية ،لا يجب وأن يفهم مفهوم المحاكاة المعقد والخصب على أنه تقليد بسيط للحقيقة المؤثرة من خلال النص الفنى. لابد وأن تدرك المحاكاة برحابة،على أنها تمثيل للحقيقة البديلة والطبيعة المحتملة (١٩٩٤: ٣٤٦).

المشكلة أن، المسرح مثل الأدب، يطرحان من خلال هذا المنظور (العلاقة بين عوالم محتملة وغير محتملة) ،الخاص بـ" حدود الخيال" من جانب، و" حدود الواقع"، من جانب آخر. سبق وأن ذكرنا أن Albaladejo عرض نظرية الحد الأقصى من خلال ما " ينظم مستوى التشبع الحتمى للمرجعيات الموضوعية الحقيقية حتى تنتج السمو الغير مخفق للخيال" (Berrio 1984: 351). لكن لابد من إضافة شئ آخر. حتى لا يخفق الخيال (ما نسميه نحن " احتمال داخلى")، حتى يبقى الوهم التخيلى (الذى هو اقتلاع عن الحقيقة المؤثرة) فى عمل أدبى أو مسرحى،لابد وأن يوضع فى محيط التجربة الإنسانية،وهو ما يقتضى التحكم بقدر مماثل فى الفانتازيا والمحاكاة:

نظرية الحد الأقصى للدلالات،التى هى - لا تنسى- صياغة النظرية - الأدبية لجهاز لبناء الخيال، تتحكم أيضا فى التشبع أوالإفراط الخيالى فى إسنادات النصوص الخيالية المنطبقة على الأنواع المختلفة لنماذج العالم.فى أقصى مستوى للتخيلية،لابد وأن يقدم الحد الوحيد للتقدم الفانتازى من قبل الضرورة التى يحتفظ بها، متضمنا فى أقل البنايات الخيالية محاكاة والأكثر فانتازية،الخطوط العامة للتمثيل المتخيل التى تغذى ترابط النص الفنى الخيالى مع أكثر الحقائق الإنسانية عمقا.فى هذه النصوص ذات المرجع الصارم من قبل

نموذج عالم الخيال الغير محتمل تعمل القاعدة المذكورة للحد الأقصى للدلالات،على تجنب إفراط دلالى ينتج نصاً خيالياً مقتطعاً من المتخيلات الثابتة.

فى البنايات الخيالية المحاكية، ذات المرجعيات المعتمدة على نماذج عالم الخيال المحتمل، تحول نظرية الحد دون أنتاج تشبع خيالى يتجاوز الحد الدلالى الأقصى للخيال ذى الأتجاه الواقعى،الذى يرغب الكاتب فى بنائه داخل هذه الطبقة الخيالية.تبديل ذلك الحد سيعنى إخفاق الإرادة الجمالية التى تدعم الإبداع الخاص بالمحاكاة، وتحصل كنتيجة على بناء خيالى غير محتمل،وغير مرغوب فى هذه الحالة من النشاط الشعرى.وأيضا توصلت نظرية الحد،إلى عدم أنفصال الخيال التقليدى،فى أشكاله التخيلية ،عن الانثروبولوجيات الثابتة ذات الوظيفة الأساسية،عن الحقيقة العميقة والحميمة للإنسان (G.Berrio 1984: 351-352).

ما يسميه " Garcia Berrio أنثروبولوجيات ثابتة" يحدد لنا "معنى" العوالم الخيالية،أى،غاية عمل ما،علاقة العالم الخيالى مع العالم الحقيقى الفردى للمتلقى. معاييرنا للحكم على حدود الخيال المسرحى (ومن الممكن الأدبى والفنى بوجه عام) هما اثنان بشكل أساسى: الاحتمال الداخلى والمعنى "الإنسانى".من خلال هذه الوجهة النظرية نعثر على تحديدات لنظرية عن العوالم الأدبية الممكنة لـ .T.Albaladejo

بالرغم من عدم الشك فى فائدة هذه النظرية،يترك هذا النموذج التفسيرى المشكلة الأساسية بدون حل والتى نطرحها هنا عن التعريف الخاص الذى منحناه للمسرح،أى عن الحدود التى يضعها المسرح (ليس كممارسة فقط - كاصطلاح

وكتحقيق جسدى -، بل أيضا كنص متخيل)داخل عالم الخيال. فى البداية يتبع النموذج المرسوم، لا يميز بمقدار كاف المخطط الأنطولوجى (أو الحقيقى الفعال) عن المخطط الفنى أو الأدبى. العالم الحقيقى الفعال (النوع١)هو عالم موضوعى بطريقة أنطولوجية وموجود بعيدا عن الأدب أو الخيال.ما يحدث مع الأدب أو المسرح،فى عوالم النوع١، هو تمثيل عن ذلك العالم ،وليس ذلك العالم على هذا النحو مثل الآخر.العالمان الآخران(النوع١ والنوع٢)،ليسا مأخوذين من العالم الحقيقى،بل إنهما متخيلان،مختلقان أو مبنيان مثل هؤلاء،أى إنه، لا وجود لهما إلا فى ذهن مبدعيهما،ليس لهما الحقيقة الأنطولوجية الموضوعية نفسها،لهذا من الممكن أن يشبها بقليل أو كثير العالم الحقيقى (الذى يسميه T.Albaladejo أحتمالية) أو لا يتشابهان فى شئ (عدم الأحتمالية).الخطأ الذى نجده هنا هو تأسيس معيار الاحتمال تبعا إلى العالم الحقيقى،على تشابهه مع الحقيقة. نعود إلى فكرة الكلاسيكية الجديدة عن أن المحتمل فى الفن هو كل ذلك الذى يستطيع أن يكون حقيقيا فى الحياة،الممكن الحقيقى. إذا بسطنا أكثر فسنقول إن النموذج النوعى١ هو الخاص بالعالم الموجود فعلا، والنوع٢،الذى من الممكن أن يوجد،أسلوب تبادلى ،فيه إنه حتى وإن لم يوجد،فبإمكانه تماما التواجد لأنه أنطولوجيا سيستجيب إلى القواعد نفسها أوالشديدة الشبه بها.ليس حقيقيا لأنه لا يوجد، لكن من الممكن أن يكون حقيقيا إذا تواجد.المحتمل فى عمقه،يختلط بالحقيقى،الأمرالذى، رغم ذلك، يعد خاصية تفرق جيدا النص الأدبى عن الغير أدبى:

ليس لنصوص الفن اللفظى حقيقة أو زيف،بل احتمال مكتسب جيد أو سيئ،

حيث يكمن فى ذلك الاكتساب قيمتها الأدبية المحددة (...).

لا يمتلك الخطاب الشعري(...) حقيقة مرجعية ولا حتى حقيقة منطقية،بل احتمال لا غنى عنه (Abad Nebot 1990: 65- 66).

لهذا لا يجب أن يختلط الحقيقى، بالمحتمل،وكما قلنا فى تفسيرنا لأرسطو: أن يكون عالما مستحيلا من خلال وجهة نظرالحقيقة الفعالة،فهذا لا يعنى أنه بالضرورة لابد وأن يكون غير محتمل من خلال وجهة النظرالأدبية أوالمسرحية.يمكن أن تكون العوالم المستحيلة محتملة أو غير محتملة، وهذا هو ما يهم الخيال الأدبى والمسرحى،حتى وإن أصبحت غير مدركة وغير متخيلة، إذا ابتعدت تماما عن مبادئنا المنطقية والأبيستمولوجية، إذا كانت ذاتية ومتعارضة أنطولوجيا (عالم تصبح فيه الدوائرمربعة،مثلا،أو يتوقف فيه مبدأ الذاتية).

حسنا إذن، يستطيع المسرح بناء عالم حقيقى مشابه للعالم العادى(نموذج النوع١)، أو يستطيع بناء عوالم أخرى ممكنة أو غير ممكنة (نماذج النوع٢ و٣). نتحدث فى الحالة الأولى عن الواقعية بمعنى أوسع: العالم الحقيقى هو مرجعه الأساسى. فى باقى الحالات، ليس العالم الحقيقى هو المرجع،يبنى العمل نفسه المرجع،لكن العالم الحقيقى يستخدمه كتناقض ليبنى ويفسر العالم الممكن البديل أو العالم المستحيل المحتمل.لهذا فمن الممكن أن تكون عوالم الخيال،ممكنة أو مستحيلة تبعا إلى العالم الحقيقى،والمحتملات،والغير المحتملات من خلال وجهة النظر الفنية.علينا أن نفرق فى كل حالة عما إذا كنا نشير إلى العالم الحقيقى أو عالم الخيال،العالم الفعال الذى خارج العمل،أو العالم الداخلى المبنى من قبل

العمل. نبنى فى العالم الحقيقى عوالم ممكنة ومستحيلة،فى العالم الفنى، محتملات أو غير محتملات. ما نؤكده هو أنه لابد وأن يكون فى المسرح دائما،عالم الخيال عالم "محتمل"،بعيدا عن كونه مؤسسا كمحتمل أو مستحيل بالنسبة إلى العالم الحقيقى.

يأتى الحد الأساسى الذى يبنى خيالاً ما هو ممكن أو ما هو مستحيل فى المسرح محددا من قبل التحقيق الجسدى للتمثيل ،من جانب، ومن عدم الاحتمال الداخلى،من جانب آخر،يمكن أن تكون بعض العوالم الممكنة أو المستحيلة فى الرواية،على سبيل المثال،مستحيلة الإخراج أو الأداء جسديا، لهذا تقدم فقط على المسرح عن طريق حكيها أو ذكرها. من الطبيعى، أن يحاول عمل درامى أو مسرحى بناء عوالم مستحيلة أو غير مدركة،عوالم اعتباطية بالكامل، أوعوالم بلا معنى، محطمة للذات، من خلال تقديمها على المسرح بلا تماسك. لكن سيتدخل فى تلك الحالة المعياران المشار إليهما حتى " يطردوهم" من المسرح : الاحتمال والدلالية.

لكننا نقول إن المسرح يبنى عوالم ممكنة جسديا،محتملة وذات دلالة،وليس عوالم محطمة للذات. إن العوالم المحطمة للذات عوالم متناقضة داخليا، اعتباطية، غير متطابقة وليس لديها آليات داخلية للتحقيق،تستطيع فقط،بحصر المعنى"،أن تكون "مسماه"،من الممكن أن يتأسس تفسيرها أو معناها فقط على طبيعتها الذاتية الإنكار،لأنه،كما يقول أيكو U.Eco، لا يكفى أن نسمى عالما حتى يتواجد، بل من الضرورى أن نقول أيضا كيف يعمل) ١٩٩٠ : الفصل ٨، ١٧٢ إلى ٢٤٤) (١٥)

العوالم الممكنة،المحتملة والدلالية التي يبنيها المسرح هي أيضا " عوالم صغيرة".والعالم الصغيرهو" مدة قصيرة نسبيا من الأحداث المحلية في زاوية ما في العالم الحالي" (● (16) Eco 1999: 219 (16

عوالم المسرح هي دائما عوالم قصيرة نسبيا في الوقت،المكان،والأحداث. عوالم كوزمولوجية وسهلة التصور فضائيا،والتخيل أو التكرار.كما يقول R.MacKee "تتطوركل قصة جيدة في متاخمات عالم محدود ومعروف. لا يهم كبر الحجم الذي قد يبدو عليه عالم متخيل،لأننا سنكتشف إذا شاهدناه عن قرب أنه صغير بطريقة مذهلة" (٢٠٠٢ : ٩٨). عوالم يمكن أن تتحول إلى "نماذج للعالم" أي، ذات دلالة.

يسمح المسرح عند بنائه لهذه العوالم الخيالية الصغيرة (الحقيقية الممكنة ،أو الحقيقية الغير ممكنة لكن المرغوبة،الخائفة،الحالمة) بمقارنة العالم الحقيقي بعوالم أخرى ممكنة أو بديلة، خالقا هكذا تأثيرات للمعرفة وإعادة المعرفة (الدلالة). يسمح لنا في المسرح بتخيل وبتمني عوالم أخرى ممكنة،محتملة وذات دلالة،مختلفة عن العالم العادي.من خلال المسرح يتم مناقشة الحقيقة (أو تنصيصها أي وضعها بين الأقواس) حتى تحلل،تناقش،تفسر بالنسبة إلى عوالم أخرى ممكنة ومحتملة.

نقول إن العمل نفسه هو ما يبني الخصائص والقواعد للعالم الممكن الذي يخلق احتماله. وإذا لم يفعل فسنتخيل أونتصورذلك العالم على أنه عالم عادي.

هذا مــا يســمــيــه " U.Ecoعــوالم طفـيليــة": " إذا لم تحــدد الخــصـــائص البديلة،فسيحط من قدر الخصائص التى لها قيمة فى العالم الحقيقى" (١٩٩٩ : ٢٢٨).

تناقضيا سنستطيع القول : أن العمل المسرحى يبنى كل ذاتى (عالم صغير) تتعكس فيه الحقيقة (المسرح هو المرآة)، فى الوقت نفسه الذى يكون فيه ذلك العالم الصغير أنعكاساً غير مباشر للعالم الحقيقى (مرآة الحقيقة). سنقول إن المشاهد يجرى عملية مزدوجة، ينتقل فيها من مرآة إلى أخرى بثبات. الترابط الداخلى، والتفاعل، هو ما ينتج هذه الحركة المزدوجة، من المسرح إلى الحياة،من الحياة إلى المسرح.ندرك فى حالة ما يجلبه المسرح من الحياة إلى المسرح،وفى أخرى، ما يحمله المسرح إلى الحياة. حركة من الداخل إلى الخارج، من الخيال إلى الحقيقة، ومن الخارج إلى الداخل، من الحقيقة إلى الخيال(١٧) فى تذبذب ثابت، يبنى جسورا، وروابط، وصلات، وفى الوقت نفسه انفصالاً، وأنكسارا، وتباعدا. إذا شددنا على الأنفصال نؤكد على ذاتية المسرح كفن لا يتبع الحياة، التجرد، بل الحياة نفسها. إذا أشرنا إلى الاتحاد، نؤكد على تبعية الفن للحياة. يوجد هنا تناقض دقيق لكنه خصب.حضور الحياة الحقيقية فى المسرح، من جانب ينعشها داخليا، يقربها من عالم ما وراء المسرح،لكن، من جانب آخر، يجعله يفقد ذاتيته. إذا أبرزنا تصور المسرح حول العالم الحقيقى،نشير إلى وظيفته الاجتماعية الغير مباشرة. إذا فصلناه وقيمناه بمفرده، نبرز وظيفته الفنية المباشرة. الحضور والتمثيل، الفن والحياة، الخيال والحقيقة. وجهان لحقيقة واحدة، الحقيقة الخاصة بالمسرح.

أبرز جارنيا بيريو Garcia Berrio دور الوهمية الخيالية فى الأدب،المناسب للمسرح: "تتكرر التحديدات بين ما هو موجود،ما هو واقعى وما هو ممكن،بين ما هو حقيقى، ما هو محتمل والمزيف،بين ما هو خيالى وما هو متخيل، بشكل مثمر منذ أرسطو وحتى وقت شرح هذه الخاصية الشعرية الفريدة للوهمية الخيالية"(١٩٩٤: ٣٣٦)

تلك التفريقات ممكنة لأن عالم الخيال عالم مختلق ومتعمد، عالم يبنى مرجعه الخاص. الاختلاف الوحيد بين المسرح والأدب، من خلال وجهة النظر هذه، هو ان الأدب فقط يبنى ذلك المرجع الخيالى بكلمات مكتوبة، والمسرح بالتمثيل (حيث تتحول الكلمة من مكتوبة، إلى منطوقة، مؤداه، ممثلة أو متحققة):

المرجع التعبيرى الخيالى موجود فقط لأنه مختلق بصورة متعمدة ليكون منتجا للبناء الخيالى، وعليه، فإن النص هو التقديم للمرجع المذكور. كعالم خيالى،المرجع حقيقة شعرية أصلية، بمعنى، مبنية فنيا، يرتبط وجودها بوجود منتج شعرى آخر، العمل الخيالى ذو عناصرخيالية، بمعنى، لديه القابلية ليكون عنصراً خيالياً، لديه الحضور الذى يمنحه له النص الذى يعرضه، ليكتسب الهدف المذكورفى النهاية، الوجود الذى يمنحه له البناء الخيالى الذى يشكل جزءاً منه. وكنتيجة،تكون الكائنات والأحداث التى تعتبر مرجع عمل خيالى عناصرخيالية، بمعنى، أن لديها القابلية لتكون مثل ما يبدو موجودة، ومقبولة كمظهر للحقيقة (١٩٩٤: ٣٣٧).

الأدب مظهر للحقيقة، مثل المسرح، يعدد الأعمال الخيالية التى تعبر عن مرجعيات ليست جزءاً من تلك الحقيقة". تبنى بين الحقيقة والخيال"علاقة متزامنة من التناقض والتكميلية بهذه الكيفية، يمكن تفسير فهم عمل خيالى على أنه مكافأة لعلاقة مرضية بين العالم الخيالى المختلق من قبل الكاتب والعالم الحقيقى المؤثر"(١٩٩٤: ٣٣٧).

هذا التحديد هام، حيث إننا، على النقيض،لن نستطيع التمييز بين عوالم خيالية محتملة أو متماسكة داخليا، وعوالم غير محتملة ومسرحية أو غير مترابطة أدبيا، بمعنى، تلك التى تجعل خداع التخيل والتجربة ممكنا، وتلك التى تلغيهما أو تمنعهما .لا يكفى، حتى نبنى عملا فنيا، الحدث البسيط المتعلق بكونه خيالا أو، على النقيض، استنساخ الحقيقة. توجد قاعدة للأقصى والأدنى، للخيال مثل الحقيقة. نكرر أن المسرح هو التوازن بين الحقيقة والخيال، لأن فحوى النشاط الدرامى يتأسس،بالضبط،على تلك العلاقة المتناقضة والتكميلية بين الحقيقة والخيال.

نكرر أنه يمكن التعبير عن طبيعة الفن المسرحى من خلال التتصل والتناقض فقط: الحقيقة المتخيلة / الخيال الحقيقى، خيال يصبح حقيقياً وحقيقة توجد فقط لتكون خيالية يتم رفض ما هو حقيقى لجعل الخيال حقيقيا .ليس المتخيل خيالا فقط، ولا الحقيقة حقيقية فقط.ليس الخيال شديد التخيل ولا الحقيقة شديدة الحقيقية كما تبدو. تشارك الذات فى اللاذات ،واللاذات فى الذات. يخلق التفريق لحلها وتحل لتعود لخلقها.

ما يسعى إليه هو ألا تصبح الحقيقة حدا، أن يكون باستطاعتها التغير والتكيف مع دوافع الرغبة(الخيال) وأن يتوقف الخيال عن كونه خيالا فقط (الرغبة)،حتى يتحول إلى تحقيق للرغبة(الحقيقة) (١٨) ألا تظل منهكة ومتعثرة بسبب ثقل وحدود الحقيقة العادية،وألا تفقد فى هوات غير مكترثة من الخيال أو الرغبة المتخيلة،يرغب فى المزيد من الحقيقة هنا والمزيد من الخيال هناك،ربما يكون هذا مستحيلا. وم إذا بعد المزيد من الخيال هنا ؟ وم إذا بعد المزيد من الحقيقة هناك؟جلب المزيد من الحقيقة هنا، يجعلها أكثرواقعية، من خلال الخيال، حمل الحقيقة بعيدا هناك،أيضا،حتى يتسلل إليها الخيال. تحرر الرغبة من الحلم وضبابية المتخيلات وتوقف ما هو حقيقى عن كونه عبئاً، موتا، روتينا. أن يبلغ حلم الخيال الذات، حتى لا تحتضر محبطة،متشبعة بألفة المعروف حتى تظل غريبة وهكذا تشعل الرغبة،تسيطر احداهما وتحدد الأخرى : لا يرغب الخيال فى وضع حدود لمداه الخيالى وحتى الفانتازى، ولكن الحقيقة تجبره على ذلك، ترغب الحقيقة فى فرض نفسها كحقيقة وحيدة ومغلقة، لكن الخيال يكسر استقرارها وتماسكها.

نقول إن المسرح، من منطلق مواءمة أساسية، يخلق عالما متخيلا،لكن ذلك العالم عالم واقعى،بمعنى أنه يعرف قواعده الخاصة بالوجود. تخلق ظروفاً ما هو ممكن داخل ذلك العالم المتخيل،حيث يكون للقواعد قوة قواعد الحقيقة نفسها، لا تستطيع التغير أينما كانت، فلابد وأن تكون متماسكة، لأنه بطريقة أخرى لن يصبح ممكنا بناء ذلك العالم الخيالى كمحتمل. إنها تبنى قوانين الزمن وتعاقبه، قوانين المكان وأبعاده، قوانين السببية داخل ذلك المكان وذلك الزمان،

المبادئ التى تنظم العلاقات بين الأشخاص،الأفكار أو الشروط العامة الخاصة بذلك العالم، فى النهاية،والقواعد التى من خلالها تتحكم فى الكائنات التى تعيش به،تعمل،وتموت.من الممكن أن يكون ذلك العالم فانتازياً تماما أو غير حقيقى كما يرغب،لكنه ليس بالعالم الذى من الممكن أن يحدث فيه أى شئ، ليس عالما بلا قواعد أو مبادئ داخلية. وهذا هوما يمنح الخيال صفة الحقيقة. إذا كان كل شئ ممكنا، ومن الممكن حدوث أى شئ بلا أية حدود،حينها فلن يكون عالما ممكنا،بل فوضى. بإمكاننا بناء عالم بالعكس،عالم تكون فيه كل قوانين الطبيعة والقواعد الاجتماعية معكوسة،لكنها تتضمن فى هذه الحالة، اكتساب ذلك العالم لنظام وجوده،قواعده: المتعارضة تماما مع قواعد العالم الحقيقى الذى يتحول فيه إلى مرآة مشوهة، مقلوبة. عالم احتمالى بالكامل، مصنوع من الصدفة البحتة، على العكس،ليس عالما مسرحيا معقولا ومميزا،لذلك لا يستطيع أيضا أن يكون عالما خياليا بحق.والسبب هو حتى يكون عالما خياليا لابد وأن يكون مفسرا،علينا أن نكون قادرين على منحه معنى (ولا نتحدث عن مدلول فكرى أو منطقى بالقدر نفسه للمعنى المتماسك الداخلى) ودلالة. يحدث هكذا،على سبيل المثال، فى المسرح المسمى بـ "مسرح العبث". مسرح يونسكو بكيت Ionesco-Beckett أو أداموف Adamov يخلق عالما تضطرب فيه مبادئ المنطق والنحو حتى تصبح متناقضة ومستحيلة .لكن هذا يحدث فقط على مستوى سطحى، فى البنية السطحية للنص أو العرض، فى حرفيته. تظل رغم ذلك البنية العميقة متماسكة، محتفظة بمنطق داخلي يسمح للمتفرج بالعثور على معنى فى غياب المعنى المباشر للجمل والأفعال.توجد بنية مكبرة منطقية تدرج بها التغيرات والمواقف الغير منطقية للمسرح(Canoa Galiana 1988: 93 إلى

١٠٤). ليس هذا جديدا : فكل القصص أو المسرحيات الفانتازية تضم فى داخلها هذا الميكانيزم الخاص بالصلاحية الداخلية ذات البنية الفائقة. (١٩)

لابد وأن يستطيع العالم الخيالى المسرحى،عندما يصبح عالما حقيقيا، الخضوع إلى نظام ما هو حقيقى،أى لابد وأن تكون لديه القدرة على أن يكون مدركا. ونضيف: مدركا اجتماعيا.لابد وأن يستطيع إدراك ذلك العالم أن يتواصل أجتماعيا، يتشارك،يقوم بعمل ذاتية داخلية. إذا رأى كل فرد عالما مختلفا تماما فحينها لن نكون فى المسرح،بل سيفقد كل فرد فى رؤيته الخاصة الذاتية.عالم الخيال المسرحى هو عالم حقيقى ومدرك فعلا من قبل مجموعة المشاهدين،بعيدا عن كون ذلك العالم الممكن عالما مؤسساً على قوانين غيرمعقولة، محالة، سيريالية، لاشعورية، مستحيلة، سحرية أو،على النقيض، واقعية، طبيعية، مفرطة الواقعية، صورة فوتوغرافية لعالم كل الأيام. بعيدا، أيضا، عن التأويل الفردى الذى يمنحه له كل فرد.

يوجد فعل حاسم آخر يحدد النوعية الراديكالبة للعالم المبدع من قبل العمل المسرحى. لا يمكن إعطاء معلومة مسبقة عن ذلك العالم الممكن الخيالى الذى يخلقه العمل.فالخاصية المطلقة لزمنه الدرامى تمنعه من ذلك. المنتج والإنتاج متزامنان. لهذا فإن العمل المسرحى جزء من الصفر،بالفعل،لابد وأن يبنى من العدمية،أوتقريبا من اللاشئ. لا يوجد عالم الخيال المسرحى قبل رفع الستار، ولا قبل أن يرسم شيئا بداية العمل،يفصل الزمن الحقيقى عن زمن الخيال، المكان الحقيقى عن مكان العرض. إذن كل شئ يبدأ للإمساك بالحياة، ليجعل من الممكن والمعقول: المكان، الوقت، الشخصيات، الأحداث، الصراع، الأفعال،

الحركة...

حتى تلك اللحظة لا يكون عالم الخيال أكثرمن فتراض،ليس أكثر من تخيل فى ذهن الكاتب، المخرج والممثلين،مهما كان المتفرج يعرف مسبقا أو قرأ شيئا عن العمل (بما فيه حتى أنه يعرف النص أو السيناريو)، فى الحقيقة جزء من العدم مدرك، إذ إن عالم الخيال المسرحى يبدأ فقط فى أن يصير حقيقيا فى اللحظة التى يبدأ فيها الإبداع فوق خشبة المسرح. تلك هى الخاصية الراديكالية للحقيقة المسرحية، التى لا توجد أكثر من وجودها فى تحقيقها الذاتى، الإنتاج، المنتج، والتلقى متزامنون وحاضرون بصورة مطلقة. بهذا المعنى الذى نستطيع فيه فهم تأكيد تيدوش كانتور Jorge Urrutia عن العمل الأدبى، المناسب أيضا للعمل المسرحى :" يخلق العمل حقيقته الخاصة التى يمكن،فى بعض الأحيان (...) أن تعارض الواقع الحقيقي. يفسر العمل الأدبى نفسه وليس من قبل علاقته بما هو واقعى" (١٩٨٥: ٣٧).

نرى أن تعريفنا للمسرح يجرعواقب حول أى مظهر لتحليل العمل، الذى يؤثر بالفعل على بنائه الأساسى. على سبيل المثال، الوضع الذى يضعه كل كاتب عن العالم الخاص الذى تتحد فيه الحقيقة والخيال وينفصلا على المسرح سيحدد فى جزء كبير أسلوبه لبناء أولتحقيق عمل مسرحى كما يجب . لنرى ما يقوله لنا، Tadeusz Kantor المؤيد لذاتية الفن المسرحى فى هذا الصدد:

ليست الغاية خلق خيال على المسرح (بعيدا، بلا خطر) بل حقيقة شديدة المادية مثل القاعة.

لا يتحتم على الدراما "المضى" على خشبة المسرح،بل "الحدوث"،التطورأمام أعين المتفرج.

الدراماهى الصيرورة.

لابد من خلق الخيال الذى يجعل تطورالأحداث مباغتا وغير متوقع (١٩٨٤: ١٧- ١٨).

بالتناقض مع كل نموذج من الواقعية أو الطبيعية على خشبة المسرح، يريد كانتور T.Kantor تحويل المسرح إلى شئ أكثر واقعية وحيوية من الحقيقة نفسها. المسرح مثل :

"ثقب" فى الحقيقة،

بلا غاية

بلا مكان

مثل الحياة

عابرة

هاربة

متلاشية

من المستحيل رؤيتها واستبقائها

(مانيفيستو ١٩٧٠، ١٩٨٤ : ٢١٢- ٢١٣).

من الصعب تعريف مستوى الحقيقة التى يبنيها المسرح نظريا - إذ إنه يعتمد فى جزء كبير على نوع المسرح الذى نتحدث عنه - يعبر عنه كانتور Kantor بالتناقض مع هذا الأسلوب :

المذهب الطبيعى، فى المسرح،مصطنع وسخيف. فتكون، شجرة طبيعية، على خشبة المسرح، صادمة بسبب سذاجتها وغبائها.

من جانب آخر، ليست الأشكال المجردة، المناسبة لبناء موضوع، أكثر من أسلوبية باطلة. دائما.

فقط الأشكال المجردة الخالصة،التى توجد من تلقاء ذاتها، ستكتسب وجودها الخاص: وجود مادى (١٩٨٤: ٢١).

لا يستطيع المسرح الإمساك بأى من قطبيه:الحقيقة أوالخيال.فهو بحاجة إلى الأثنين ليتواجد. يعرف كل عمل - وكل صيغة جمالية - أسلوباً خاصاً لفهم التوازن والتفاعل بين هذين المظهرين الأساسيين.تحل التراجيديا هذا الاتحاد إلى حقيقتين مختلفتين بطريقة جذرية. كان نيتشه Nietzsche أفضل من أظهر لنا خلاصة التراجيديا، وعليه، الصيغة الخاصة لخروج الإنسان من الواقع اليومي ليؤدى به إلى حالة أخرى، حيث تتحد قواعد الحياة والفن للوصول إلى التجربة التراجيدية. بكيفية معينة، يكون الحلم الخاص بأبولو هو الشكل (الفن،

الخيال، ما يبدعه الإنسان) وثمالة "ديونيسيوس" هى الدافع(الحياة، الرغبة، الطبيعة). فالواقع اليومي (النظام الاجتماعى) بحاجة إلى أن تفرض على الرغبة.يخترع الإنسان الفن كوسيلة لاستعادة الرغبة - قوة الحياة والتحرر من ضغط النظام اليومى.يولد المسرح من اتحاد "أبولو" "وديونيسيوس".تلك هى الصيغة الأصلية للتراجيديا لدمج الحقيقة والخيال.والنتيجة هى النشوة،الخروج بعيدا عن ذاته بواسطة الفن الأسمى للتراجيديا.تختلط الحقيقة والحلم،فيختفى العالم الحقيقى حتى يفسح المجال لرؤية ديونيسيوس تلك الرؤية التى يستند عليها علم اشتقاق ألفاظ مكان الرؤية (المسرح).

كان يقع على عاتق مدح "ديونيسيوس" حمل روح المستمعين إلى حالة من التعظيم لديونيسيوس التى ،عندما يظهر البطل التراجيدى على خشبة المسرح،لا يظهر، كما قد يتصور المرء، رجل مغطى الوجه بقناع لا شكل له، بل وبالعكس صورة لطيف، مولدة، لتقوله هكذا، من نشوته الخاصة. (...)

هذه هى حالة حلم أبولو، التى يتغطى فيها العالم الحقيقى بستار، والذى يولد فيه عالما جديدا، أكثر وضوحا، أكثر انتقاءاً، أكثر إدراكا، وحتى، أكثر فانتازية، ويتحول بلا توقف أمام أعيننا (١٩٤٣: ٥٨).

يكتشف التوازن الدقيق بين الواقع والخيال الذى يقيمه المسرح عندما يلغى أى من هذين المظهرين الآخر،وبخاصة، عندما يقدم الواقع كما هو على خشبة المسرح، بدون وساطة الخيال، يثير ذلك الواقع رفض مباشر من جانب المتفرج. حينها تدرك الحياة (الواقع) على أنها مصطنعة،فى غير موضعها. إذا "أتجه شئ

إلى الحقيقة" فى المسرح،حينها يبطل التأثير المسرحى. فالمتفرج يميز تماما ما هو "واقعى من الحياة" وما هو فقط " كما لو كان حقيقة". فحقيقة الخيال تتميزعن حقيقة الحياة فى كل وقت.

يقتضى هذا المبدأ اختلافات دقيقة فى كل شئ: ليس فى المكان فقط، فى المتغيرات،والحركة المسرحية،أيضا فى شكل وجود الممثل، فى الأداء،فى الكلام،فى الطريقة التى تقدم بها وتحل الصراعات،فى كيفية حدوث ووقوع الأحداث.

يؤسس المسرح تجربة فريدة من إعادة التوحد،من " التكاملية"،بين حلم الخيال الذى يدعم الرغبة وحقيقة الرؤية التى تجعل التجربة المباشرة ممكنة يعيش الممثل بقدر المتفرج نفسه - لابد وأن يعيشا- ذلك الاتحاد .

هكذا يمجد المسرح، يعزز، ويسمو بالحياة، " يمسرحها"، مثلما تمجد الحياة، تكثف، وتغذى المسرح، " تحييه". إن المسرح هوالحياة والحياة مسرح،بدون الحاجة إلى أن يكون أحدهما هو نفسه الآخر. يتحدان، باستطاعتهما الانصهار، انطلاقا من اللحظة التى يتميزان فيها وينفصلان. ليس الاتحاد ظاهريا، بل عميقا. يخرجان هما الاثنان من ذاتهما، الحقيقة من حدودها، والخيال من وهمه، يتجاوزان الحدود، ليعاد اتحادهما فى مكان آخر، مكان ليس ولا خيال ولا حياة، بل حقيقة أخرى.

ذكرنا أن التراجيديا أسست صيغة خاصة لربط الحقيقة والخيال من خلال النشوة (لابد وأن يرتبط التنفيس الأرسطى أيضا بالنشوة، هذا الخروج من

الذات للعيش فى انقلاب أحوال البطل،الشعور بالشفقة والخوف فى وقت واحد). لكننا نستطيع أيضا أن نؤكد أن كل كاتب،عند اختياره لنوع أو شكل جمالى،بحاجة إلى أن يحسم بطريقة مناسبة المكان الذى توضع فيه هاتان الحقيقتان. نحلل ،كمثال، حالة أنطونيو بويرو بايمينو Antonio Buero Vallejo بالنسبة إلى :Buero Vallejo.

"كل حقيقة رمزية" " أنا أعتقد أن الرمزية، حتى تحافظ على وجودها،لابد وأن تتحد مع ما هو حقيقى.تحيى تلك الرمزية ما هو حقيقى". " كل إبداع حقيقى رمزى وحقيقى فى الوقت نفسه" " كل قطعة حية من ما هو حقيقى مفعمة بالمعانى الضمنية" "إن الحقيقة غامضة" (فى 29 :Trancon 2001.)

ليست الواقعية الرمزية بالنسبة إلى Buero Vallejo مجرد وسيلة مسرحية بسيطة. إنها محاولة لإزاحة الستار، وكشف البعد العام للصراعات الإنسانية، طريقة لإدراك وتأويل الحقيقة الأخرى لأتصاله، لمواجهة الغموض، للشك، وعدم التيقن فى الوجود الأنسانى، وعليه، فإن المتفرج يغرق فى بعد درامى أو تراجيدى. تعبر الواقعية الرمزية عن أسلوبه الخاص فى رؤية الحقيقة من خلال الخيال أوعن بناء الخيال من منطلق الحقيقة. إن الرمزية هى المصدر الذى يوحد الحقيقة والخيال. إن "أنيتا" الخرساء فى "الرسائل المقلوبة"، القضاة فى "وصيفات الشرف"، المكفوفون فى الظلام المتوهج، الأبطال المكفوفين فى كونشيرتو سان أوفيد ووصول الآلهة،الصماء فى حلم العقل، حقيقة الهلاوس فى المؤسسة ... المكفوفين، الصم، البكم، شخصيات واقعية، متصورة ومبنية مسرحيا كشخصيات واقعية، لكن بعدها الدرامى يبرز أكثر بكثير من الواقعية بدون أن

يناقضها، باكتساب بعد رمزى اعتبارا من الخيال. كل الأماكن المغلقة فى أعماله، السرداب، السجن، المؤسسة، المركز صحى، العلية (غرفة السطح)،المأوى،السلم... أماكن حقيقية، تكتسب بعدها الدرامى الحقيقى ابتداء من تفسيرها الرمزى، بمعنى، لأنها تتوقف عن كونها حقيقية فقط. كان بايمينو Buero Vallejo قادرا على جمع أبسن Ibsen، أونامـونوUnamuno، براندللو Pirandello وبريشت Brechtمن خلال تلك الصيغة المسرحية الشديدة الفاعلية للواقعية الرمزية(٢٠).

حتى الواقعية المهتمة بوصف التقاليد سيلاحظ سريعا فى "قصة سلم"أنها تجاوزت البعد الواقعى واكتسبت كثافة درامية أعتبارا من رمزيتها الضمنية. ويقول لنا فى "الكوة" : "إن الإنسانية كلها موجودة فى كل إنسان". يجسد أو يعلن ما هو خاص وفريد العام والشامل. من خلال الواقعية نتصل بالأساطير الشديدة القدم."الكهف" لأفلاطون، "العتمة الملتهبة"،و"الكوة"، وأسطورة بينلوبى فى ماكينة حياكة الأحلام، على سبيل المثال، الأساطير رموز عالمية. تولد من الخيال،لكنها تحيل إلى الواقع. لن تكون كل هذه اللعبة ممكنة بدون تلك الصيغة الأصلية التى توحد الواقع والخيال حتى تذيب حدودهما من خلال ما هو رمزى. ما هو رمزى هو البنية العميقة للواقع التى يمكن أن يزاح عنها الستار أو تكشف من خلال الخيال فقط. إنها الحقيقة الخاصة التى، من خلال تجريدها وعموميتها الرمزية، تذوب، حدودها ولا تصبح وقتئذ واضحة، ولهذا تعيش الشخصيات وتدرك الحقيقة المستغرقة فى الشك. تبنى الحقيقة نفسها على رمز ما هو حقيقى. يربط الرمزى ما هو حقيقى بما هو غير حقيقى، خيبة الأمل مع الأمل، الكرب مع الأمل، العقل مع الحلم ، الحقيقة مع الخيال.

أقام برتولت بريشت Bertolt Brecht أسلوب آخر خاص لوصل الحقيقة والخيال.رافضا الواقعية التنويمية (التى تسمى خطأ "بمسرح أرسطو") التى تسعى إلى خلط المسرح بالحياة نفسها حيث يغرق المتفرج بالكامل فيها،بلا مسافة ولا قدرة نقدية ،بطريقة أنفعالية تماما،يقيم B.Brecht تأثير المباعدة الشهير (أستخدم كلمة"مباعدة" كترجمة لـ verfremdung التغريب،لكونها الأكثر أمتدادا وقبولا، رغم أنها أيضا من الممكن أن تترجم بـ" الأغتراب"أو " الأبتعاد"،حيث إن B.Brecht يخلق هذا المصطلح أعتبارا من مفهوم الغرابة والنفور المستخدم من قبل الشكلية الروسية لتعريف اللغة الأدبية).

من يتشابه تماما مع شخص آخر يتخلى عن النقد فيما يتعلق بذلك وفيما يتعلق بنفسه. بدلا من أن يكون متيقظا، يسير فى الأحلام. بدلا من عمل شئ،يسمح بأن يفعلوا شيئاً به. أنه شخص يعيش معه الآخرون ومنه يعيش الآخرون: ليس شخصا يعيش فى الحقيقة.من الممكن قول" إنه من ذوى الخبرة" (بريشت ،مذكور فى ترانكون ١٩٩٨: ٧٧).

ينادى بريشت Brecht بإمكانية وجود مسرح لا يلغى فيه الخيال وعى المواءمة المسرحية فى أثارة تشابها خادعا. لا يعنى هذا أن علينا إلغاء الخيال، كما أساء البعض الفهم، بل فقط الحيلولة حتى لا يكون الخيال تنويميا بالكامل،بلا أى رابط مع ما هو حقيقى متجاوزا للمسرح. يعرف بريشت أن المسرح يعرض تأثيراته بعيدا عن خشبة المسرح ويرغب فى التعامل مع هذه الإمكانية.لكنه لا ينكر أبدا الحاجة إلى الخيال وإلى المتعة التى يسببها الخيال. لا ينتج المسرح تأثيرات مباشرة عن الواقع بل من خلال الخيال، أى من خلال عروض الواقع.

وقد يسبب المسرح عند مناقشة تلك العروض تأثيرات نقدية، بعيدة عن الواقع.

أيا كانت الصيغة المستخدمة من كل كاتب، كل نوع، كل جماليةستكون دائما المشكلة الأساسية التى لابد وأن تحل هى الربط المناسب بين الواقع والخيال، حتى يكون ذلك العالم الجديد الذى يخلقه المسرح، أولا، محتملاً أو معقولاً، وبعد ذلك يثيرنا، يلمسنا ويؤثر فينا بطريقة مباشرة. ربما، كما يقول انطونيو جامونيدا Antonio Gamoneda :"كل فن يتجه نحو " حقيقة" تحت ظروف غير حقيقية" (١٩٩٧ : ٢٠٣). أو كما كتب كانتور T.Kantor،" دمج الحقيقة الخيالية بحقيقة الحياة " (١٩٨٤: ١٦).

يخلق المسرح فى التقاطعات بين الحقيقة والخيال، وهو ما يسميه مارين M. de Marinis ثنائية الأطراف البنائية فى المسرح:

هذا هو بالضبط أكبر إسهام نظرى للطليعيين الجدد : الوجود المعرف بطريقة غير خاطئة لثنائية الأبعاد الخاصة بالعرض المسرحى، الذى هو دائما، فى آن واحد، واقعة حقيقية وواقعة متخيلة، الوجود المادى والتمثيل،أداء الإنعكاس الذاتى وبالإشارة إلى شئ آخر هو نفسه متخيل. من الطبيعى، أن تستطيع الأحتياجات المسرحية المختلفة تعزيز ظرف أو آخر ولهذا، ستوضع بخلاف ذلك فى درجات مختلفة لامتداد متواصل بين الطرفين (بالطبع، نظريا فقط) : أ) الخاص بأقصى حد للخيال (وعليه للتمثيل) وب) الخاص بالحد الأقصى للحقيقة والانعكاس الذاتى (١٩٨٢: ١٧٦).

يتحول الاتحاد الدقيق بين الواقع والخيال فى المسرح إلى فن مميز ذى تأثيرات خاصة على متلقيه. نذهب إلى المسرح حتى نعيش حياة أخرى لحظية أوحتى نعرف إمكانيات أخرى أكثر قوة للعيش. بخلاف ذلك سيفقد سبب كينونته :"يبحث الجمهور فى المسرح عن شئ يستطيع وصفه بأنه "أفضل" من الحياة"(...)نتوق أكثر من أى وقت مضى إلى وجود تجربة بعيدة عن الرتابة اليومية" (بروك ١٩٧٣: ١٢- ٦٥).

يتبقى لنا تحليل مشكلة أخيرة مرتبطة بتعريفنا عن الخصوصية المسرحية. م إذا يحدث مع ذلك النوع الذى ينحى الخيال جانبا،الذى لا يبنى على وجه الخصوص عالما متخيلا،بل يتعامل مع الأجساد والأشكال (البصرية، الصوتية، التشكيلية، الجمالية والمتغيرات) فى المسرح، مراعيا ماديته الخالصة والتعبيرية؟ نشير بخاصة إلى مسرح مرتبط بالرقص والمطاوعة الجسدية، وأيضا إلى الحضور المتزايد لمسرح " تعبيرى"، بدون نص منطوق، حتى بدون سيناريو ولا شخصيات أو صراعات بحصر المعنى فى هذه الحالات، يبدو الخيال غير مهم على الإطلاق، يهتم الممثلون أكثر بكيفية قيادة الأجسام والأشكال التعبيرية، الديناميكية، الغنائية، من قبل الموسيقى أو من قبل دوافع حرة،التى تخلق كشخصيات خيالية، مترابطات لا تحاول إعادة أنتاج أى عالم خيالى ملموس، تشير فقط إلى أماكن (أو حالات نفسانية) بصرية وصوتية غريبة، جميلة، منامية، مستدعاه، ذاتية.

هذا الشكل الحدودى للمسرح،مشروع تماما [٢١]، ناتج من أسترجاع الطليعيين للجسد فى مواجهة الكلمة (والذى له أصل،بدوره،فى رفض المسرح كأدب وتابع

للعرض على حساب النص، مشكلة سنتصدى لها لاحقا،عندما نحلل النص المسرح).

أهمية الجسد فى المسرح– تعريف المكان المركزى الذى يشغله–شئ أساسى لفهم المسرح الحالى. نعتقد أن أنطونان أرتو Antonio Artaud أفضل من وضع النقاش من منطلق راديكالى. يرفض Artaud المسرح كتسلية مجردة، كتمثيل خالص مغايرا للحياة، لا يعرض جسد الممثل إلى الخطر ولا يؤثر بطريقة مباشرة على المتفرجين. كما يقول چاك دريدا Jacques Derrida،" مسرح القسوة ليس تمثيلا" ويجب ألا يقدم ذلك فى الحياة نفسها، فالحياة هى الأصل الغيرممثل للتمثيل" (١٩٧٢: ٤٠).

يدافع ارتو A.Artud عن الحياة فى المسرح، والمسرح كحياة، لكن بدون أية روحانية، بل دائما كحضور للجسد، البدن، المادة والروح متحدين : "أجزم بأنه لا يوجد لا جسد ولا روح،بل أنواع فريدة من القوة والحركة" (مذكور فى ترانكون ١٩٧٧: ٥٩ 16) والأكثر من رفضه للكلمة، رغبته فى إبعاد تلك الكلمة المنفصلة عن الجسد عن المسرح، كما هو الحال فى التفكير التقليدى للمسرح على أنه أدب، وذلك هو الدافع لرفضه للمسرح "كخيال" و"تمثيل". يبحث Artaud عن"اللغة السابقة للكلمات" ذلك المكان الذى تتحد فيه الكلمة والجسد، ولهذا يعلن أن الجسد يشغل مركز المسرح:

كان المسرح الحقيقى بالنسبة لى دائما

الممارسة لفعل خطير ورهيب،

حيث تلغى بالقدر نفسه فكرة المسرح وفكرة العرض مثل أفكار كل العلوم، كل الديانات وكل الفنون.

يتجه فعل ما أتحدث عنه نحو التحول الحقيقى العضوى والبدنى للجسد البشرى.

لماذا؟ لأن المسرح ليس هو تلك الخشبة حيث تتطور فرضيا ورمزيا أسطورة ما بل تلك البوتقة الحقيقية للنار والجسد حيث تحليليا وبسبب سحق العظام،الأعضاء والمقاطع يعاد صنع الأجسادلتقدم جسديا وعلى طبيعتهاالفعل الأسطورى الخاص بخلق جسد ما (١٩٧٥: ٨٧).

لابد وأن يضطلع المسرح المعاصر بهذا التحد الجديد : الخاص بتحويل الجسد إلى غرض مباشر لممارسته المسرحية.هل يعنى هذا أنه لابد وأن يختفى الخيال من المسرح حتى يوضع بدلا منه الجسد،البارع والفعال كمادة فقط شكل ومضمون خالص - الذى تلغى تعبيريته، قابليته. وقدرته التشكيلية والإبداعية كل الباقى؟ سيقود هذا الوضع الراديكالى والمتعصب المسرح سريعا إلى طريق مسدود،بمقدارما تكون الأمكانيات الأيمائية، التشكيلية، والإيقاعية للجسد لامتناهية تقريبا فى هذا، مثلما فى كل ما يشير إلى المسرح، لابد وأن نضع المتلقى فى إعتبارنا. التعب الذى يثير التكرار(أو الأستمرار المتعاقب والمطول) للشكل المجرد هو فعل مدرك، وسيكون بحاجة دائما إلى عناصر إضافية (مؤثرة) لتدعيم الغائية المتواصلة بسبب تجريد الأشكال والحركات، كما أثبت جيدا وأختبر الرقص المعاصر.ان أقتراب الرقص المعاصر من المسرح خير دليل على ما نقوله.

لكن علينا عمل تحديد آخر : لا يستنفذ العمل حول الاحتمالات المسرحية للجسد بجعل تعبيريته الأساسية وحرية حركته أكثر قوة على النقيض تماما،عندما تخضع وتتحد تلك الاحتمالات التشكيلية،الإيقاعية،الإيمائية والديناميكية للجسد مع الخيال (السيناريو، الحدث الدرامى، الشخصية، إلخ) لا تفقد قدرتها المحفزة والمضللة، بل إنها تكتسب صفات فنية وأستدعائية أكثر قوة، ذات تأثير كبيروفاعلية مسرحية عندما تترك الممثل إلى لعبة جسدية أعتباطية بقليل أو كثير،ومباغتته أو قهريه. لا شئ سيعارض أتحاد الخيال والجسد، الخيال والتعبيرية، الخيال والتحفيز الجسدى والبدنى، ومثلما أعلن .Artaud بالفعل، من الصعب العثور على التجريد الجسدى النقى فى المسرح : فدائما يوجد فى الخلف شخصية، رغم أن هذه الشخصية تستطيع تمثيل فكرة، رمز، عاطفة، أستدعاء أورغبة. ولا حتى فى الرقص، الذى تكون خصوصيته هى العمل الفنى والجمالى مع الجسد نفسه (ليس مع شخصية، بقدر ما تستطيع أدماج شخصيات وجدليات فى تصميمه)، ينال ذلك التجريد الشكلى،وربما لهذا يسعى الرقص اليوم للأقتراب من المسرح [٢٢]، سيكون الخطر دائما الجمالية أو الشكلية الفارغة. لكن المسرح ليس تجريدا خالصا ولا شكلية،بل خيالا ً حقيقياً، فناً حياً[٢٣].

حاولنا تعريف المسرح بالملمح المميزالقائم مقتطعين جزءاً من نتائجه، سندرس ملامح أخرى، التى بدون أن تكون محددة للعمل المسرحى،فإنها تظهر كخصائص للأشكال الأكثر ألفة والنماذج الأولية للمسرح.

٢- خصائص المسرح

معظم الخصائص المادية للحدث المسرحى الذى سنحللها فى هذا الباب "متضمنة" فى الملمح العام المحدد (حقيقة متخيلة / خيال حقيقى) الذى ساعدنا فى تعريف المسرح.عند الانتقال من ما هو عام إلى ما هو مادى سنكتشف التعقيدات الفكرية والتطبيقات التى يتضمنها هذا التعريف.

ليس لكل الخصائص التى سنصفها الأهمية نفسها. تستطيع الخاصية نفسها حسب الأنواع المختلفة من المسرح (أنواع، أشكال، أساليب) أداء وظيفة أساسية أو ثانوية.

لذلك سنميز بين الخصائص العامة والخصائص الخاصة.

من بين الخصائص العامة نستطيع إبراز الآتى:

١- الاتصال المكانى- الزمانى.

٢- الفصل بين مكان العرض/ مكان التلقى.

٣- الصفة الخطية،الغير ثابتة والغير متكررة للعرض.

٤- الاتصال المباشر بين خشبة المسرح والقاعة.

٥- استحالة تحويل العرض إلى سلعة تجارية.

٦- الإبداع والممارسة الجماعية.

من بين الخصائص الخاصة نستطيع أن نشير إلى:

١- القدرة على مماثلة كل الفنون.

٢- إمكانية الإندماج فى الحياة الاجتماعية.

٣- حركة الجسد ككلية.

٤- قوة الكلمة .

سنرى هذه الخصائص المسرحية واحدة واحدة.

الخصائص العامة للمسرح

الاتصال المكانى - الزمانى

ليس المكان المسرحى خياليا فقط بل وحقيقيا وثلاثى الأبعاد. لا يمر الزمن المسرحى فى ذهن المبدعين أو المتلقين فقط، بل إنه يمتد ويتحقق فى مكان وزمان محددين : ويمكن قياسه بطريقة موضوعيه.فهو زمن حقيقى أيضا.

يحدد هذا المكان - الزمانى الحقيقى اتصالا مدركا،ومباشراً، لأفعال أو حركات الأشخاص والموجودات والأشكال المقدمة فى ذلك المكان المادى أثناء الزمن الذى تحدث فيه.مما يعنى استحالة أية وساطة مكانية - زمانية،فكل شئ

يحدث أو يقع فى الحقيقة أمام المتفرجين فيما لديهم من مكان أمامهم أو حولهم وخلال الزمن الحقيقى (المدة) الذى تعرض فيه الأحداث.

بالقياس بتحديدها من قبل الاتصال المكانى الزمانى ،فان الحقيقة المسرحية مساوية لأية حقيقة أخرى فى العالم ومدركة على هذا النحو، بكل الخصائص الفيزيائية لما هو حقيقى : ثلاثية الأبعاد،الثقل، الحجم، اللون، الحركة، المسافة، الشكل، المدة، الشدة، الصوت، وهلم جرا.

تبعا إلى الفنون الأخرى، مثل الرسم أو السينما،تتحول هذه الخاصية إلى ملمح مميز للمسرح. مع أن السينما تخلق وهم الحقيقة الثلاثية الأبعاد والاتصال المكانى - الزمانى،فنحن نعرف أنها ليست أكثر من تعاقب (إعداد) لصور ثنائية الأبعاد معروضة على شاشة.يبنى المشاهد ثلاثية الأبعاد والاتصال أعتبارا من صور بصرية ثنائية الأبعاد (بما فيها العروض الأفتراضية أو الثلاثية الأبعادD٣ (مؤسسة على فعل أن تلك الصور مأخوذة، أو مستنسخة، من عالم حقيقى.لكن وساطة الشاشة أمر يبعد السينما عن المسرح جذريا،بقدرما تتشابه معه فى أشياء أخر. لذلك،فإن أدراك المشاهد فى السينما لا يساوى إدراكه فى المسرح، وعليه، ولا التأثيرات الذهنية، الطاقية والانفعالية التى يحدثها فن أو آخر.بهذا المعنى،تقترب السينما من الرواية أكثر من المسرح. ففيها تؤدى الكاميرا وظيفة الراوى،فارضة وجهة نظر ومعارضة للتفكك "الداخلى" للصور باستدعائاتها وتداعياتها التأثيرية.

فيما يختص بالرسم يحدث الشئ نفسه. فن الرسم ثنائى الأبعاد (يعتمد على دعامة "خطة")، مع أنه يستطيع خلق وهم العمق بواسطة المنظور. بالإضافة إلى أنه لا ينصرم فى الزمن، نستطيع أن نقول إنه متوقف وأستاتيكى. يبعده هذا عن المسرح، من بين ملامح أخرى. يمكن، بالإضافة إلى ذلك، أن يكون مجردا تماما، بلا أى مضمون متخيل.

فيما يتعلق بالمسرح فالاتصال المكانى - الزمانى، على النقيض،لكل نوع من العروض، الفنية والغير فنية، التى يتشارك معها هذه الخاصية. مثل السيرك، حفل غنائى، مباراة رياضية أو عاصفة. أو أحداث الحياة نفسها فى مضيها اللا إنعكاسى. هذا الاتصال هو ما يمنح الخيال تأثراً حقيقياً.

الفصل بين مكان العرض ومكان التلقى

هناك حاجة إلى تحويل المكان الاجتماعى إلى مكان خاص مخصص للتمثيل حتى يوجد مسرح. فليس هناك مسرح بدون مكان مختلف عن باقى الأماكن الاجتماعية أو الحقيقية،حيث يقع ويعرض الخيال به. المكان المسرحى هو مكان حقيقى، لكنه يتحول إلى مكان للعرض.

يمكن أن يتحول أى مكان فيزيقى إلى مكان مسرحى.ولكى يتحول مكان ما إلى مكان للعرض فأنه بحاجة إلى ان يتعرف عليه الممثلون (أو مبدعو الفعل المسرحى) والمتفرجون على هذا النحو:هذا هو المطلب الوحيد.ليست هناك حاجة إلى ظروف طبيعية خاصة،يكفى الإدراك،والأتفاق الذى بواسطته يتقبل بعضهم بعضا ويعرفون ان ما سيحدث (ما يحدث) فى ذلك المكان أعتبارا من وقت

محدد،ليس حقيقيا كليا،بل ظاهريا فقط،إن ذلك المكان توقف عن كونه مكانا عاديا ليستخدم كاسناد لخلق مكان مختلف، مكان الخيال.

يمكن فقط وجود مكان العرض بالتعارض مع مكان تكميلى آخر،مكان التلقى أو مكان المتفرجين. لا غنى عن المكانين،يوجد أحدهما تبعا للآخر،بالنسبة إلى اورتيجا اى چاسيت Ortega y Gasset 1966 فقد أسس هذا الفعل الملمح الأول المميز للمسرح.

المسرح كمبنى (وأى فضاء مسرحى مؤسس على هذا النحو) مكان مقسم إلى مكانين: أحدهما،محجوز للممثلين، والآخر،مخصص للمتفرجين. المكان الأول، خشبة المسرح،محددة بشرط أساسى : لا يمكن اختراقها من قبل الجمهور أثناء العرض. يوجد بين خشبة المسرح والقاعة حاجز لا يمكن اجتيازه. لا يستطيع المتفرجون العبور عمدا إلى مكان الممثلين والتدخل مباشرة فيه،يمكن كسر هذا العقد، مثلما يحدث عندما يدعى مشاهد للصعود أو الوقوف على خشبة المسرح، أو أن يختلط ممثل مع الجمهور، لكن هذا لن يكون أكثر من وسيلة مسرحية وقتية، تكتسب قيمتها فور مفاجأة أو كسر العقد،لكنها فقط ذلك،وسيلة وقتية.

ورغم ذلك، فليس من المناسب وجود علامة أو حد فيزيقى بين هذين المكانين،الخاص بالتلقى والخاص بالعرض،يكفى أن يتقبل البعض والبعض الآخر، الممثلون والمتفرجون، أن المكان المخصص للعرض منفصل أو أنه مختلف عن المكان المخصص للأستقبال. إن الانفصال "ذهنى"،أكثر منه جسدى. لهذا توجد جميع أنواع الحلول أو الأشكال المعمارية التى بواسطتها يبنى أو يحدد هذا

الأنفصال: من ثغرة لبعض المسارح على الطراز الأإطالى توجد خشبتها فوق مستوى الصالة حتى مسرح الشارع الذى يمكن أن تكون خشبة المسرح فيه هى أى مكان يجتمع فيه الممثلون وبكلماتهم، وإشاراتهم أوأفعالهم، يساعدون الجمهور على فهم ما يؤدونه، يمثلون من خلال الخيال.

ليس من الضرورى أيضا أن يكون مكان العرض محددا أو أن يشغل دائما المكان نفسه، بالأبعاد نفسها، وبالأحداثيات نفسها. يمكن أن يكون مكان العرض ومكان الأستقبال متحركين، متغيرين، بدون أبعاد محددة أو مغلقة.فى المبانى (مسارح) المخصصة بطريقة دائمة للعرض، تكون الأماكن الأساسية محددة مسبقا، رغم أمكانية تغييرها. للصالة وخشبة المسرح أبعاد وبنية معمارية مبنية حسب نموذج سابق (المسرح على الطراز الإيطالى، الأيزابيلى، دائرى،شبه دائرى، دوار، إلخ). تحددالأشكال المعمارية المختلفة للمكان المسرحى (خشبة المسرح/القاعة) فى جزء العرض لكنها ليست محددة للحدث المسرحى.الأمر الحاسم الوحيد هو الانفصال بين المكان المخصص للتمثيل والخاص بالتأمل.بقدر ما يمكن أن تمزج وتغيرهذه الأماكن فى لحظة محددة، إلا أنها لا تلغى أبدا.على سبيل المثال،يستطيع المتفرجون المرور على خشبة المسرح والممثلون على القاعة،لكن سيكون هناك دائما من ينظرإلى الآخر،سيمثل البعض لجعل الخيال ممكنا وسيشاهد الآخرون من مكان آخر.إن الأمر يتطلب مسافة مناسبة لنوع العرض : ضخم،فى حالة المسرح اليونانى، مناسب لصفة البشرالخارقين للأبطال،الآلهة وعظمة التراجيديا،صغير،الأصغرفى حالة الدراما الباطنية أو المونولوج الداخلى. هذا الانفصال المسرحى هو ما يجعل التمييز بين الممثلين

والمتفرجين ممكنا، من بين عناصر أخرى،ملمحاً أساسياً للمسرح.

لكن لا تقتصر هذه الخاصية على المسرح فقط [٢٤] فى أغلبية المناسبات أو الأحداث الاجتماعية يعين ويحدد هذان المكانان،تقريبا بشكل دائما فهارس رمزية لمرتبة ما: أستاذ/تلميذ، خطيب/مستمع، كاهن/مؤمنين، لاعبين/مشاهدين، مغن/جمهور، إلخ. هنا حيث يكون من الضروري إقامة تمييز طبقى أو وظيفى بين الأعضاء أو أعضاء جماعة ما،يتحول المكان إلى عنصر أساسى لتعريف وبناء العلاقات الممكنة داخل تلك الجماعة. فيكون المكان الاجتماعى دائما مبنياً ليسمح أو ليجعل بعض الأفعال ممكنة ويمنع أخرى. المسرح، كمكان مبنى،هو مكان معرف اجتماعيا لجعل العرض المسرحى ممكنا.

الصفة الخطية، غير الثابتة وغير المتكررة للعرض

يستدل على هذه الخاصية الثالثة من صفة الحقيقة المقدمة من الحدث المسرحى. خطية تعنى أنها لابد وأن تتطور بالضرورة من خلال زمن متواصل، حيث يتبع ذلك التواصل سهم الزمن "الطبيعى" القاسى، الذى لا ينعكس إلى الأمام أو الوراء. ومادام زمن العرض، زمنا حقيقيا، فلا يمكن لا أن يتوقف، ولا أن يرجع إلى الخلف، ولا أن يتكرر، ولا أن يتخلص من خطيته الخاصة: يتبصر، يمضى، يجتاز. كل ما يقع على خشبة المسرح يحدث بكيفية مطلقة:الأحداث (الأفعال، الحركات، الكلمات، الإيماءات...) التى يؤديها الممثلون أو الشخصيات، فريدة وغير متكررة. سيظل القول مذكورا إلى الأبد، الفعل،فعل لمرة فقط.ليس هناك إمكانية لتصحيح أى شئ. أثناء البروفات يكون للعمل صفة أخرى، فحينها

كل شئ مؤقت، كل شئ تحت التجهيز، بحث عما سيبنى العرض فيما بعد.ليست البروفة عرضاً تماما، لذلك لا تتبع القواعد نفسها. يمكن أن تتحقق، على سبيل المثال، بدون متفرجين، وهو الأمر الغير ممكن الحدوث فى العرض.

لا تشيرالصفة الخطية والغير متكررة للعرض إلى زمن الخيال الذى قد يكون، على هذا النحو، مراوغا ومبنيا كيفما يشاء بطريقة خيالية. يعنى هذا،أنه من الممكن بناء عمل تابع لترتيب زمنى منطقى،متواصل وتصاعدى. ويمكن أيضا بناؤه بكسر لذلك الترتيب، قافزا نحو الأمام أو نحو الخلف، بحذف ذيو استمرار كبير أو قليل، ليعجل بالأحداث أو يؤخرها تبعا للوقت المقاس. لا يقتضى المذهب السيئ "وحدة الزمن"،المفهوم تبعا إلى الزمن "الموضوعى" أو خارج الخيال (الأستمرار). يمكن أن يكون زمن الخيال ذاتياً، منامياً، أنفعالياً، وعلى هذا النحو يتبع بعض القوانين التى يمكن أن تكون مناقضة تماما لقوانين الترتيب المنطقى أو الموضوعى للساعات أو للسببية الزمنية (الذى فيه السابق سبب للاحق، وليس العكس). تشير الصفة الغير متكررة والغير ثابتة إلى حقيقة مكان - زمانى وطبيعى للخيال، وليس للمحتوى أو للصيغة الزمنية التى يتبناها ذلك الخيال.

مظهر آخر أساسى للمسرح هو المتعلق بأن هذه الصفة الغير متكررة للعرض لا تحول تناقضيا دون تكرار العمل المسرحى بعدد المرات التى يرغبها. إن العمل بنية مجردة تجعل العرض المادى ممكنا. الغير متكرر هو العرض،وليس العمل المسرحى.يمكن أن يتشابه عملان فى كل شئ،لكنهما لن يكونا أبدا العرض نفسه. ورغم ذلك سيكون العمل المقدم دائما هو نفسه بالقياس بأن المظاهر الأساسية للمحتوى، للتفسير أو للأعداد لا تتغير أو تتبدل.

نقول أن هذا الملمح أيضا خاصية للمسرح،ويستخدم لتفريقه على سبيل المثال عن السينما. فالسينما بعيدة عن فعل العرض، لا يؤثر عليها فى شئ. من الممكن عرض فيلم، حتى وان لم يشاهده أحد.فالزمن الحقيقى للعرض لا يتعلق عليه ولا يتأثر به. لذلك،يتكرر فيلم بعدد لا نهائى على هذا النحو. عندما يصورفيلم، تصبح كل صفة حقيقة الخيال المصورة "متشبعة" بدعامة الصورة، بواقعية السلولويد وموضوعيته الخاصة. وهكذا يمكن أن تتوقف، تبدأ ثانية، تتجه نحو الأمام أو نحو الخلف.

هذه الخاصية عن اللاانعكاسية، الطبيعة الغير ثابتة والخطية، ملمح يتشاركه المسرح مع الحياة نفسها ومرورها القاسى. وهو ما يمنحه تأثيراً عن"الحقيقة"،الجدية،وحتى "الخطورة". كما رأى ارتو A.Artaud.

الاتصال المباشر بين خشبة المسرح والقاعة

هذا الخاصية نتيجة لسابقيها. يقيم المسرح اتصالا مباشرا بين خشبة المسرح والقاعة،بين الممثلين والجمهور، مما يعنى عدم وجود أية وساطة فيزيائية بين الاثنين (الشريط، الشاشة والعارض، فى حالة السينما) ولا من أى نوع آخر(سنرى أنه ليس من الممكن أيضا وجود وسيطا سرديا أو استدلالياً)سننحى جانبا هنا المعضلة الأولية الخاصة بـ چورچ مونيس Georges Mounis حول ما إذا كان المسرح أم لا اتصالا أم مجرد تحفيز،كما يؤكد هو(١٩٧٢: ١٠١) (٢٥) الحدث المميز هو أن الممثلين والمتفرجين حقيقيين فى المسرح، لا يستبدلون بشئ، والتجربة التى يعيشونها حقيقية، وليست افتراضية، ولا مؤجلة، وليست متخيلة

فقط، كما يحدث فى الأدب. يقيم الحضور الطبيعى، الجسدى روابط محسوسة، انفعالية ومحفزة مباشرة. تعاش وتختبرعلاقات التشابه، العرض والتباعد مباشرةعلى هذا النحو، بمعنى، جسديا، مكانيا زمانيا وبدنيا (٢٦) لذلك ستكون تأثيرات هذا الاتصال المباشر شديدة الاختلاف عن أية تأثيرات لاتصال آخر مقاس، مؤجل، إفتراضى أو متخيل.

أستحالة تحويل العرض إلى سلعة تجارية

نشير هنا إلى أمر أن مسرحا على هذا النحو لا يمكن تحوله إلى سلعة تجارية استهلاكية. يمكن أن تصير معظم التطبيقات الفنية "غرضا"، أى، أن تتحول إلى سلعة تجارية، متكررة، منتجة بالجملة، مثل حالة معظم السلع أو المواد الاستهلاكية العادية والتى تؤسس قاعدة النظام الرأسمالى الحالى.اليوم يتأسس الإنتاج وأعادة الإنتاج فى النظام الاجتماعى والاقتصادى على أمكانية الإنتاج بالجملة لأنواع مختلفة لانهائية تقريبا من المواد الأستهلاكية المباشرة.يمكن أن يتحول كل شئ اليوم إلى سلعة،إلى غرض يعاد إنتاجه بطريقة لا نهائية.فى البداية كان الفن بعيدا عن الإنتاج بالجملة والمتاجرة الرأسمالية ورغم ذلك،وجد وسائل لإعادة الإنتاج تتناسب مع صفته الإبداعية الفريدة والأصلية،مع أمر إنتاجه بالجملة هكذا يحدث مع الموسيقى، الأدب (منذ ظهور الطباعة) الرسم، السينما أو أى فن سمعى بصرى آخر. يمكن اليوم بفضل الوسائل التكنولوجية القوية والفائقة تحقيق نسخ شديدة الشبه بالأصل ولا تعوق الاستمتاع المباشر بأى تعبير فنى. يحدث هذا مع فن الرسم (التصويرالفوتوغرافى، التصوير، العروض، إعادة الإنتاج) ومع الموسيقى، (راديو، أقراص المدمجة، تسجيل الصوت)

مع السينما (فيديو، تليفزيون) وهلم جرا. إذن، بالرغم من ولادتهم من عمل أصلى فريد، بالكاد تختلف إعادة إنتاجهم عن الأصلى يمكن أيضا تزامن الاستقبال لعمل أصلى(حفل غنائى، على سبيل المثال، أو عرض رياضى) وأعادة أرساله مباشرة بواسطة الراديو أو التليفزيون إلى ملايين الأجهزة الخاصة بالاستهلاك الفردى. فى كل هذه الحالات، بالرغم من أن إعادة الإنتاج ليست مشابهة للعمل الأصلى، فإن استقبالها يخلق، أما التأثيرات نفسها، أو تأثيرات مشابهه ، بحيث تكون المسافة أو الأختلاف بين النشاط أو الغرض المعاد إنتاجه والغرض الأصلى صغيرة جدا، من السهل تداركها من قبل المستقبل.

وبالرغم من ذلك لم يجد المسرح حتى الآن وسيلة مناسبة لإعادة الإنتاج لحقيقته الخاصة بدون أن تختلف كثيرا عن العمل الأصلى تحوله إلى غرض يكون تقنيا شديد الصعوبة. للتصويرفى الفيديو أو الفيلمى فى التصوير السينمائى عائقاً خطيراً : إذا أقتصر على الكاميرا الثابتة لتغطية كل زاوية فى خشبة المسرح، فستكون الصورة الناتجة فقيرة جدا. أستاتيكية وخالية من كل ما هو حى ومباشرفى العرض الذى يقدم لنا كشئ ميت، عاجز على امتلاك هدف آخر غير الوثائق السمعية البصرية. وعلى النقيض، إذا تحركت الكاميرا، باحثة عن الزوايا، البؤر ومستويات أكثر حيوية، أكثر ديناميكية وسينمائية، فستكون النتيجة شيئاً لا يمت إلى حد ما بالعرض، وسيكون هدفه، إذا كان لديه، فيلمى على الأخص، أكثر منه مسرحيا سيحب كثيرا بما لديه سينمائيا (بؤر،خطط،أعداد)، أكثر مما يحتويه مسرحيا. تستهوى إعادة الإنتاج كثيرا الدارسون والمبدوين المسرحيون،لكنها لا تستطيع أن تتحول إلى مواد استهلاكية

بديلة للعمل والتجربة المسرحية المباشرة (٢٧).

فى هذا المعنى،فإن المسرح نشاط مهجور، ذو صعوبة اندماجية فى ميكانيزم إنتاج وسوق المجتمع الرأسمالى الحالى. ورغم ذلك فان هذا الأمر أحد أساسيات خصوصيته الفنية، أصل جاذبيته الخاصة ومنفعته الثقافية والاجتماعية.

عندما نؤكد أنه من غير الممكن إعادة إنتاج المسرح بالجملة،مقدما بصفته ذات الحقيقة المادية والغير متكررة وأنه، لهذا، معوق بالنسبة إلى الفنون الأخرى التى تستطيع التكيف بشكل أفضل مع ميكانيزم إعادة الإنتاج فى نظام الأستهلاك الحالى، فإننا لا نقول إن المسرح لن يصبح، ولا يجب وأن يكون، نشاطا تجاريا، مربحا أو مدرا للدخل. لا نتطرق هنا إلى المناقشات حول الإمكانيات الاقتصادية للمسرح، أو حول ميكانيزم السوق للعرض المسرحى. فنحن نعتقد فى هذا المضمار أن إمكان المسرح تماما مزاحمة أى مانيفستو (تعبير) فنى آخر، بعيدا عن أعتبارنا له أيضا كمنفعة اجتماعية أو ثقافية. ما نتحدث عنه هو خاصية عامة ملفتة (الخاصة بعدم قدرته على التحول إلى سلعة) تضع المسرح فى مكان اجتماعى مختلف عن مكان باقى الفنون. وليست أيضا خاصية متفردة، بما أن كل العروض، بالقياس بأنها تتشارك مع المسرح فى تلك الخاصية المباشرة والغير متكررة، فهم فى وضع مشابه جدا.

الإبداع والممارسة الجماعية

علينا أن نشير،أخيرا،إلى خاصية أو ملمح عام للمسرح ذى أهمية كبيرة حتى نفهم ونعرف بشكل أفضل خصوصيته : الصفة الجماعية لخلقه، إبداعه وتلقيه.

المسرح نشاط جماعى مؤسس على الإبداع الفردى. يوجد هنا تناقض آخر: بدون إبداع فردى لا يوجد مسرح،وأيضا بالإبداع الفردى وحده لا يوجد مسرح. المسرح نشاط معقد،ذو طبيعة أجتماعية،ليست فردية. كما تقتضى الممارسة الفنية الأقتحام لما هو فردى، الحضور والدافع للإبداع الشخصى، الذى سيظهر دائما كأثبات للفرد أمام ما هو اجتماعى، تحرر من ضغط النظام الاجتماعى المفروض على الذات الخاصة. فى هذا المعنى، يخلق المسرح مكانا للحرية، لإثبات الذات فى مواجهة القاعدة الاجتماعية. لكن، فى الوقت نفسه، لابد وأن يفسح الإبداع الشخصى المكان إلى شئ آخر، إلى الإبداع الجماعى، بمعنى ألا تكون نتيجة العمل المسرحى مجرد حصيلة لإبداعات خاصة (كاتب، ممثلين، مخرج، رسام مناظر، إلخ)،بل شئ مختلف، جديد، ثمرة الإندماج والتبادل بين كل هذه الدوافع الإبداعية الفردية. سيندمج الإبداع الفردى فى كل أكبر من محصلة الأجزاء، إذ إن ما يبحث عنه العمل المسرحى هو أتصال شامل وموحد مع المتفرجين، وليس فقط إثبات الإبداعات الفردية.

تلقى العمل المسرحى أمراً جماعياً أيضا. يمكن تخيل حضور مشاهد واحد فقط، لكن هذا سيكون دائما أستثناء. فالمألوف هو تلقى العمل من قبل مجموعة من المتفرجين. بمجرد أن يثير العمل اهتماما وانتباها فى مجموعة كافية من المتلقين، ينتج أيضا ظهورشئ جديد، ليس فقط مجموعة من المتفرجين الفرديين، بل ما نسميه الجمهور. الجمهور شئ أكبر من مجموعة مفككة من المتلقين، إنه جماعة أو مجموعة متلقيه متفتحة، متيقظة، متفاعلة، تزيد من قوة التأثيرات الجماعية لفعل التلقى،سنتحدث عن هذا لاحقا.

الخصائص الخاصة للمسرح

نشير هنا إلى مجموعة من الخصائص التى لا تتشاركها كل الأعمال المسرحية والتى، لذلك، ليست ملامح محددة معرفة لمفهوم المسرح بالمعنى الضيق. وبالرغم من ذلك، فإنها مثل الخصائص السابق تحليلها، تشكل جزءاً من مفهوم المسرح، إذ إنها ملمح مرتبط بالنموذج الفكرى الأولى الذى يعرف النوع.

القدرة على مماثلة كل الفنون

المسرح، بالمقارنة مع فنون أخرى أو أنشطة إبداعية، مكان ممتاز لإدماج أى تعبير فنى آخر.نستطيع القول بأن المسرح يتسع لكل الفنون : الموسيقى،ا لغناء، الرسم، النحت، العمارة، الرقص، السينما ...، وبالطبع، الأدب.هذا الملمح هو ما حمل ڤاجنر Wagner على المناداه بأن فكرة المسرح مثل "فن شامل"، نموذجه هو الأوبرا. علينا تحديد هذا المفهوم، حتى نتجنب سوء الفهم الناتج.

لا يبدو تعبير "فن شامل" مناسبا، ولا "خلاصة الفنون" لتعريف المسرح. ليس المسرح فنا شاملا، إذ إنه من الممكن أن يتواجد تماما بدون الإلتقاء مع أى فن آخر، بما فيه الأدب، كما سنرى. عندما يستخدم أو يدمج فنوناً أخرى فى نشاطه، فإنه لا يفعل ذلك للبحث عن أيه خلاصة أو كلية فنية أعلى. لا نستطيع التحدث عن خلاصة ولا عن حصيلة، بل عن الاندماج. فالخلاصة تقتضى المزج لشيئين أو أكثر، ساعية إلى تناقضها وتكميليتها، والنتيجة شئ جديد، ثمرة الأتحاد والتعارض بين حقيقتين مختلفتين أو أكثر. وفى المقابل، يكون الدمج جزءاً من وجود كل يمتص، ويشابه شيئاً آخر، محوله إلى ما هو خاص وأساسى يمتلكه

ذلك الكل. توجد حقيقة مسبقة تسمح بالاندماج لشئ، لا تغير النتيجة الحقيقة الأساسية المندمجة، لكنها تظهر تحولا أو ثراء بمقتضى العنصر المندمج.

بمعانى محددة،ما يسمح به المسرح هو مسرحة كل الفنون،أى،يمكن دمج أى فن آخر فى الحقيقة المسرحية. يتطلب هذا أن كل فن، حتى يتمسرح، لابد وأن يفقد استقلاله، يتوقف عن كونه فنا مستقلا حتى يتبع الحقيقة المسرحية.يتطلب من كل فن،حتى يندمج فى المسرح،تحولا من خلال توقف خصوصيته عن شغل مكان بارز، سائد (مثل عندما يقدم بمفرده، ممتصا لكل انتباه المتلقى)، حتى يكون فى خدمة كلية العمل، بمعناها العام، أو جزء منها، فى لحظة أو فعل مادى. لن تقدم الموسيقى، على سبيل المثال، على المسرح حتى تجذب كل الانتباه حول نفسها، كحقيقة فنية مستقلة، بل تبعا للعرض، وحينها ستكون من أجل تعزيز فعل، تشكيل بيئة، إيقاظ عاطفة، استدعاء تحفيزمحدد، الإشارة إلى مكان، إلخ. لكن كل ذلك بالنسبة إلى اللحظة الدرامية التى تندمج فيها تلك الموسيقى. لا يعنى هذا أن الموسيقى، فى هذه الحالة، ستكون عنصرا ثانويا، غير ضرورى (٢٨) بل على النقيض تماما: ستتحول هكذا إلى أحد العناصرالأساسية للعمل أو للحظة المحددة التى تندمج فيها أو تتمسرح. نستطيع قول الشئ نفسه على الرسم، فن المناظر، البالية، الرقص، الرقص التمثيلى، الألعاب البهلوانية، أغنية، تأثير سحرى أو مفاجئ. نقول إن كل شئ ممكن فى المسرح، لكن بشرط التكرار لما يمسرحه.

فيما يتعلق بالأنماط المختلفة، الأشكال أو الأنواع المسرحية، سيكون الدمج لفن أولأكثر ضروريا قل أم كثر. وبدوره سيشغل كل فن مدمج فى العرض مكانا

مختلفا تبعا لكل عمل مسرحى. لذلك فإننا لا نستطيع إقامة المبدأ العام بأن المسرح هو"خلاصة كل الفنون". سيوجد مسرح يندمج فيه فقط بشكل كامل الأدب،على سبيل المثال، وسيغض النظر بالكامل عن أى فن آخر. سيتحول الأدب إلى عنصر أساسى لذلك العمل المحدد، سيكون مكونا أساسيا للعرض. فى حالة أخرى، سيتمكن عمل مسرحى من التغاضى عن المرجعية الأدبية، سيصبح نصه مسرحيا، لكنه لن ينشغل بأن يكون، بالإضافة إلى ذلك، أدبيا، سيتوقف فن الكلمة المكتوبة عن كونه مهما فى ذلك العرض. سنستطيع قول الشئ نفسه على الموسيقى،الرسم،الرقص أو أى تعبير فنى آخر.يمكن وجود عمل بدون موسيقى. آخر،على النقيض، سيحتاج إلى الموسيقى لخلق العرض.أو إلى الرقص،لعرض تصوير سينمائى، أكروبات، مغنى، إلخ.ستشغل هذه العناصر الفنية مكانا أساسيا أو ثانويا تبعا لكل عمل أو عرض محدد. فى العرض المسرحى، توضع الفنون فى خدمة المسرح، وليس العكس. الحالة المعاكسة، كما سنرى فى الباب التالى، صحيحة تماما، أن يذوب المسرح فى فن آخر أو أن يكون فى خدمته، لكن حينها سنتحدث عن العرض أكثر من المسرح. أو عن شئ آخر، مثل، على سبيل المثال، "فن الرسم المسرحى"، "فن الرقص المسرحى"...، لأن الأساسى أو السائد فى هذه الحالات لن يكون خلق عالم حقيقى من الخيال، بل إثارة التأثيرات الخاصة التى ينتجها كل فن على وجه الخصوص (محفزات، أحاسيس، عواطف، انقطاع، انعكاسات، إلخ) بمساعدة عناصر مسرحية.

إمكانية الاندماج فى الحياة الاجتماعية

المسرح فن معد أساسا لاقتحام الحقيقة الاجتماعية، ليكون حاضرا فى أى فضاء، زمان ومكان. يفسرهذا تعدد استخدامه التاريخى (الروائى)، تعددية الأشكال، المناظر، الأساليب، الأنواع والأنواع الفرعية التى تبناها المسرح على مدى التاريخ : من التراجيديا إلى الكوميديا، من الدراما إلى الهزلية، من المسلاة (التمثيلات الخفيفة الهزلية) إلى الأسبرينتو، من مسرح السحر إلى الميلودراما، من الساينت إلى الأوبرا أو الثارثويلا (الأوبريت). من المسارح الإغريقية العظيمة إلى عربات العصور الوسطى، من فناءات كوميديا المسارح إلى عصر النهضة الإيطالية، من القاعات الصغيرة المتبادلة إلى مسارح الأوبرا الفخمة، من الكاتدرائيات الفسيحة إلى ميادين وشوارع أى قرية (شعب). يمكن أن يشغل المسرح أى مكان، ليكون أيضا حاضرا فى أي وقت:مهرجان دينوسيوسى أو احتفال دينى، زواج ملك أو نهاية حرب،أثناء الكرنفال أو عيد القربان المسيحى، فى الشارع، فى وضح النهار، أو فى ملهى ليلى، فى عرض أزياء أو فى عيد ميلاد... يستطيع المسرح التواجد فى أى مكان أو زمان، الاندماج أو تشكيل جزء من أى حدث جماهيرى، لأنه بالكاد لا يتطلب عناصر أخرى أكثر من ممثل، مكان للعرض وبعض المتفرجين. بذلك يمكن بناء الخيال.

تعنى هذه القدرة على الاندماج أيضا أن بإمكان المسرح العمل كعنصر مقوى لفنون أخرى أو تعبيرات فنية مثل الرسم، الأدب، الموسيقى، الرقص، إلخ. حتى أى نشاط اجتماعى : حدث سياسى، احتفال، عرض رياضى أو دعائى، درس تاريخ أو درس أدب، مثل العلم العلاجى (الدراما العلاجية، الدراما السيكولوجية)

أو مثل لعبة ... تكثر الأمثلة. المسرح موجود اليوم فى حفلات الروك الموسيقية، الاحتفالات العامة، الكرنفالات، احتفالات من كل الأنواع، عرض أزياء، الاحتفالات الرياضية، الاحتفالات بذكريات تاريخية، لقاءات أجتماعية، متنزهات موسيقية، معارض، إلخ. يمكن أن يكون وجوده مباشرا، من خلال عروض مسرحية تتضمن فى تلك الأحداث، أو غير مباشر، من خلال مسرحة تعبيرات أو أنشطة أخرى، بإدخال الخيال، القناع، التنكر،الحبكات، المظاهر، الشخصيات، المشاهد، التحولات والفانتازيا من كل نوع. لا يتحتم على المسرح الأدائى بتعقيدات: بأستطاعته الخروج من خشبة المسرح المؤسسية ليمتزج مع الحياة الاجتماعية.

إمكانيات مسرحة الحياة الاجتماعية غير محدودة تقريبا. وتلك خاصية أخرى خاصة بالمسرح. ليس هناك أى فن آخر شديد التنوع فى الاستخدام يستطيع التواجد فى الحياة الاجتماعية مثل المسرح. بالفعل، إذا نظرنا عن قرب، سنكتشف، بكيفية ما، أن الحياة الاجتماعية بأكملها حقيقة وخيال فى آن واحد، حقيقة وأكذوبة، لأننا جميعا ممثلون ونرتدى القناع الاجتماعى المرتبط بوجهنا. نمثل ونؤدى أدوارا، لا نختارها فى غالبية الأحيان. متضمنا بكيفية خاصة، تحولنا جميعا إلى ممثلين فى وقت ما فى حياتنا (بدافع السرور، وأيضا، بدافع الحاجة أحيانا). نشير هنا بالطبع إلى، مكان وسط بين المسرح والحياة، هناك حيث تتواصل الحدود، وليس إلى المسرح بمعناه الضيق.

يبدو ان هذا الدافع المسرحى، الحاجة إلى التحول، إلى التنكر، إلى تخيل أننا آخرين، مرتبطا بأى كائن آدمى. التمثيل تخيليا أو على سبيل المزاح أمام آخرين أمر شائع إلى حد ما، بعيدا عن القدرة الفنية لكل واحد.هذا الفعل والحاجة إلى

التخيل والاضطلاع بأدوار للحفاظ على النظام الاجتماعى، هو أصل تلك الفكرة الشديدة الأساع الخاصة بأن"الحياة مسرح" . قدم المفهوم الوجودى والفلسفى للحياة المستوعبة على أنها مسرح، والمسرح على أنه حياة، على المسرح بطريقة عظيمة من قبل كالديرون. كان عصر الباروك، تحديدا، الفترة الأكثر مسرحية لتاريخنا،حيث تمسرحت كل الحياة الاجتماعية إلى أقصى حد. لحظة مسرحية غير عادية، توقفت فيها الحقيقة عن التوجه للخيال، للمظاهر، اللعبة والتصنع. لقد غزا المسرح كل شئ وتجمعت الحياة أمام الهوة التى خلقها إدراك ما هو زائل، ما هو هارب،الموت،بتشاؤمه والحاجة، للعيش، والتمتع، فى الوقت نفسه، من متعة المبارة.

لقد اكتشف أرفينج جوفلمان Erving Goffman1993 الطبيعة الأساسية الدرامية للتفاعل الإنسانى. كل الحياة الاجتماعية "معيارية"بتلك الكيفية التى يتطلب فيها كل موقف نوعاً محدداً من الأداء، الذى يستلزم الاضطلاع بأدوار وقواعد محددة، معرفة وخاضعة تماما. لكن ليس الأفراد فقط من يتبنون أدوارا عليهم تقديمها أمام الآخرين، والمجموعات أيضا تمثل، وتخرج وعروضاً جماعية أمام مجموعات أخرى أو جمهور، حيث لابد وأن يمثل كل عضو دورا محددا (هكذا فى أى فريق، مؤسسة، معهد، رابطة ذات اهتمام، إلخ)هنا، عند إبراز حضور المسرح فى الحياة الاجتماعية الحقيقية كخاصية ملفته خاصة بالمسرح بالنسبة إلى فنون أخرى، لا نشير فقط إلى المسرح بحصر المعنى (خيال اصطلاحى وواعى، من الممكن أن يغزو نطاقات وأماكن ليست مشيدة خصيصا من أجل العرض) بل للمسرحة، أو الدرامية للعلاقات الإنسانية والاجتماعية،

التى تتحقق بجدية (احتفالات، طقوس، روتين) مثل المتحققة على سبيل المزاح (أعياد، اجتماعات غير رسمية، مقابلات) التى ينشأ فيها نقلة أو تغير حقيقى (مؤسسا على استخدام التقنيات والوسائل المسرحية) بينه هو نفسه والدور المعد (متخيل أو حقيقى) وهو ما ينشئ بالضرورة موقفا دراميا سنتحدث عن كل ذلك لاحقا[٢٩].

التمثيل بالجسد ككلية

يمتلك المسرح خاصية أخرى استثنائية : الحضورالحقيقى للجسد مؤديا ككلية حية، ابداعية واتصالية. ليس هناك فن آخر"يستخدم"الجسد ككلية، تعمل كل إمكانياته الفيزيائية، الطاقية، التشكيلية، التعبيرية والتأثيرية. وبالرغم من ذلك، لا تضع كل الأشكال المسرحية الجسد فى مركز عملها بالكيفية نفسها. لهذا نقول إن هذا ملمح مميز خاص. رغم ذلك، أينما يظهر ممثل، لا يستطيع المسرح أعتباره بكيفية أخرى غير كلية، بعيدا عن الشخصية التى يجسدها أو يؤديها. يوجد وجود سابق للممثل عن الشخصية فيه الاتصال الذى يقيمه مع جسده هو الشئ الأساسى [٣٠] المسرح مكان خاص حيث نستطيع الذهاب لمشاهدة حضور أجساد حية تظهر بحرية أمام أعين الآخرين. الممثل هو، قبل أى شئ، جسد يعرض، يظهر أو يتأمل. فى المسرح تتكسر الرقابة الاجتماعية للنظرة التى تفرض قيودا على الاتصال العينى والتأمل للآخرين. يظهر المسرح الجسد ككلية حية وغامضة. بالنسبة إلى أوبرسفيلد Uberfeld Auersheld أشارت إلى أن هذا الملمح هو جوهر المسرح،الذى يربط الجسد بالعواطف :" المسرح هو،قبل أى شئ، جسد،جسد ذو متطلبات حياتية (...) المسرح جسد،يقول المسرح إن

العواطف ضرورية وحيوية، وأنه - المسرح - يعمل مع العواطف ومن أجلها"(١٩٩٣ : ٢٠٩).

لا يُجزّئ المسرح الجسد،فهو بحاجة إلى جعله حاضرا ككلية تامة [٢١] لا يميز جزءاً أو مظهراً له(على هامش متطلبات الخصوصية لكل شخصية). فى الرقص، يعتبر الجسد ويعمل ،قبل أى شئ،على أنه حقيقة فيزيائية، تشكيلية وأستاتيكية. لا نريد أن نقول إن المظاهر الأخرى ليست فى الاعتبار، بل إن المحدد فى الرقص هو العمل حول الجسد الفيزيائى فى حركة .فى الغناء،الذى يعمل هو الصوت قبل أى شئ.فى الرياضة،المقاومة،المهارة،القوة أو الصراع للجسد ضد الخطورة.فى السيرك (لاعبى العقلة، الأكروبات)، التنسيق، التوازن، الخطر.فى السينما، الصورة (وكل ما تستطيع الصورة نقله، لكن ليس الجسد الحى). ليست الأجساد فى الرسم أيضا، فى الفوتواغرافية أو الفيديو، حقيقية بل محفزات وجشطالتات بصرية.

فى المسرح - وتبعا للأشكال المسرحية المتنوعة، أعمال وأعداد - يشغل الجسد مكاناً قل أو كثر أساسيا،لكنه يقدم دائما على أنه كلية، لا يفخم أو يميز مظهرا واحدا منه. العرض لخاصية جسدية واحدة تمتص وتضخم الباقى، وتقدم بشكل منفصل، ليس مناسبا للمسرح بل للسيرك، الرقص، الرياضة أو الفنون الخاصة. لابد وأن يزيد الممثل إلى الحد الأقصى من إمكانيات جسده حتى يستطيع أن يظهرها ويدمجها فى عمله تبعا للشخصية التى يؤديها. كما سنرى عندما نتحدث عن الممثل والشخصية،من المناسب التفرقة بين هذين المستويين للحضور والوعى الجسدى : الذى يتعلق بالممثل، والذى يميز

الشخصية. تحديدا لأن الممثل تبعا للشخصية لا يستطيع العرض كماهر أو خبير فى براعة جسدية بشكل جزئى، بل يعمل بجسده كله ككلية تعبيرية، اتصالية. لذلك لا يقتضى الأمر أن يكون الممثل لاعب أكروبات، مغنيا، لاعب كاراتيه أو راقص باليه(٣٢)، فيما عدا إذا تطلبت شخصية محددة. المهم هو أن يقدم جسد الممثل كشئ حى، متكامل، قادرعلى تجسيد الشخصية بكل المتطلبات الجسدية والطبيعية التى يقتضيها الخيال. هذا هو ما نريد قوله عندما نشير إلى أن المسرح فن يعتبر فيه الجسد كلية عضوية ومتكاملة("نظام من العلامات- المحفزات" : بصرية،سمعية،لفظية وغير لفظية،إلخ).

بدأ اليوم اعتبار المسرح "كفن حى"،"بيولوجى"،فى مواجهة فنون أخرى،بالقياس بأنه يعمل بأجساد حقيقية وهذا الفعل يؤثر جذريا على إنتاج وتلقى العمل المسرحى.يبدأن اليوم فى تقصى التأثيرات البيولوجية والنشاطية للمسرح حتى يميزونه عن فنون أخرى "تقنية"،والتى لابد وأن تكون تأثيراتها الجسدية مختلفة(٣٣).

لقد كان نيتشه Nietzsche من أشار إلى أهمية الجسد، وحاجة الفن والفكر لتجاوز المثالية الروحانية للتقليد الأفلاطونى" "من الحاسم لنصيب الشعوب و الإنسانية ما يبدأ الثقافة بالمكان المضبوط- وليس "بالروح"(...):المكان المضبوط هو الجسد،الأيماءة،الحمية،الفسيولوجيا،والباقى نتيجة لذلك"(١٩٧٣: ١٢٥).

نذكر أيضا أرتو Artaudوالوضع الراديكالى الذى تبناه مسرحه عن القسوة المتعلقة بالجسد:

لا،الأرواح كائنات جسدية وليست حالات روحانية.

ليست سيطرة الإرادة روحية بل فيزيائية.

أكره الملائكة،الأرواح،النفوس المنفصلة عن الأجساد.

فهم حواف العدمية،يرقانة الأشباح،الحالات المائعة.

(مذكور فى Durozoi 1975: 208).

المسرح المعاصر هو مسرح الجسد قبل أى شئ،لكن جسد فُهم على أنه،ليس كمكان للعرض،انضباط أو مهارة جسدية،بل ككلية حية ومحيرة.سنعود إلى هذا المظهر عندما نتحدث عن الممثل،الشخصية والمشاهد.

قوة الكلمة المنطوقة

ستشغل هذه الخاصية أيضا مكانا بارزا قل أم كثر حسب الأشكال المتعددة،الأساليب والأنواع المسرحية. إن الأشكالية حول المذهب السيئ "مسرح النص"(كل مسرح هو مسرح نص،كما سنحلل لاحقا) والمكان الذى لابد وأن تشغله الكلمة فى المسرح طويلة.ورغم أننا سنتصدى للمشكلة فى الباب التالى ،إلا أنه من المناسب الآن إثبات أن المسرح مكان مناسب بخاصة لتعظيم الكلمة المنطوقة،لتطوير كل قدراتها الدلالية،التعبيرية،البراجماتية،الصوتية،الإيقاعية والشعرية. يمكن أن تكتسب الكلمة فى المسرح،قدرات فائقة،وأن تؤدى وظائف شديدة الأختلاف،ليست مرجعية فقط،بل علاوة على ذلك،إبداعية،محدثة

تأثيرات جمالية،من المعرفة والمتعة التى لا يستطيع الوصول إليها أى تشفير أو نظام آخر من العلامات.اللغة اللفظية هى وسيلة الاتصال،التفسير والبناء للحقيقة الاجتماعية الأكثر قوة وكفاءة التى اخترعها الأنسان.تستخدم اللغة فى المسرح وتعمل كما قلنا على الجسد،مراعية لكليته.يعنى هذا،بالأخص،أن الكلمة ستتحد مع الجسد.لا نعتبر اللغة هنا كحقيقة ذهنية بسيطة،بل ككلية سيكوفيزيائية مرتبطة بالجسدية.يزيد المسرح من قوة الكلمة عند أسنادها إلى الجسد ومن خلاله، إلى الاتصال،التحفيز والبينية التواصلية مع الآخرين. كما يقول أرتو " Artaud إذا كنت شاعرا أو كاتبا،لا يتعلق الأمر بالكتابة أو إلقاء أشعار،بل بمعايشتهما.عندما أنشد قصيدة،فإننى لا أفعل هذا حتى يصفقون لى،بل لأشعر ببعض الأجساد للرجال والنساء،أقول بعض الأجساد،ترتجف وتهتز بالإجماع مع جسدى" (مذكور فى .Durozoi 1975: 217.)

نقول إن الكلمة فى المسرح تعمل وتظهر ككلية،كعلامة وكصوت.عند التمرد على مسرح الكلمة،كان ما يبحث عنه حقيقة مسرح الطليعة هو استعادة الجسد،أن يعيدوا للكلمة كل قدراتها لتتحد مع الجسد(٣٤) وليس استخدامها لإخفاء أو قمع دوافعه ورغباته،كما حدث فى المسرح البورجوازى فى القرن التاسع عشر.أراد الطليعيون القضاء على تلك الكلمة التى تصارع ضد الجسد، وضد التجربة الحية من خلال كل الحواس. ضد الكلمة الكلية،إجمالا،التى جزأت الجسد والتجربة،محولين إياها إلى حماية للنظام الاجتماعى والرمزى(٣٥).

لكن هيمنة العلامة اللغوية للكلمة فى المسرح ليست شيئا اعتباطيا،ولا عرضيا،وليس اصطلاحا بسيطا،يعيد المسرح إنتاج الوضع الاجتماعى الأكثر

آدمية وشيوعا،ذلك الذى تؤسس به العلاقات الاجتماعية وتبقى بواسطة اللغة.اللغة،كما ذكرنا،هى أكثر النظم الأتصالية الإنسانية أهمية،إنها ليست ببساطة " شئ آخر" ما يرغب المسرح فى أستعادته هى الكلمة الحية،الطبيعية،الجسدية،بقيمتها "السحرية" والمقدسة،التى لا تنفصل عن الجسد أبدا .نفهم اليوم التفرع الثنائى المزيف المقام من قبل بعض الطليعيين بين الكلمة والجسد .ذكر هذا A.Sastreبطريقة شديدة" البصرية" و"الفيزيائية":
"الكلمات- متحدثا فى قادس- تشكل جزءاً من الجسد الإنسانى،والتى بواسطتها أعتقد أننى أنتهيت من توجيه طعنة مفضية للموت لهؤلاء الرسل كان يجب على أن أوجهها إلى الجسدية كصمت ،أو الأفضل، صمم" (٢٠٠٠: ٥٨)

ان الكلمة هى نقطة الاتحاد بين الجسد والإدراك.فى المسرح وليس فى أى مكان آخر تستطيع الكلمة أن تثبت كل حقوقها وتطور كل إمكانياتها،متحررة من الحاجة،القاعدة الاجتماعية والاستخدامات المألوفة للغة.

من هذه الأهمية الخاصة التى تمنح إلى الكلمة، يشبه المسرح بالأدب.الفرق هو أنه فى الأدب المعاصر تكتب الكلمة حتى تكون مقروءة ومتخيلة فرديا،الرابطة مع المتلقى داخلية ومباشرة بلا وسائط.فى حالة المسرح تكتب الكلمة،ليس لتكون مقروءة،بل لتقال،لتنطق،أى لتتحد مع الجسد كصوت من خلال الممثل وتبعا لسلوك وفعل الشخصيات.

كما نرى،هذه الخاصية،بدون أن تكون أساسية أو مميزة للمسرح،فإنها أحد ملامحه النموذجية البدائية،بالقياس بأن مسرح الكلمة هو أحد الأشكال الأكثر

اعتيادية وابداعية لفن العرض المسرحى،الذى تكون فيه الكلمات دائما ذات دلالة.عندما تظهر الكلمة فى المسرح لا تكون فارغة أبدا،وليست مبتذلة أو تافهة. كما يقول ساسترى:

لابد وأن يؤمن الممثل بشدة بأن ما يقوله شديد الأهمية:لابد أن يكون لكل كلمة بريق الذهب،كما لو كانت الشخصية تستكشف معها أسرار العالم الأكثر خفية وفتنة،أو، على الأقل،لعالمها الخاص (٢٠٠٠ : ٣٦٨).

حب الكلمة الجيدة النطق،الحسنة الإلقاء(جيدة التلفظ،حسنة النغم)،المضبوطة، المعبرة،الإشارية،المقاسة على نحو جيد،فى الوقت الذى يظهر فيه كل شئ طبيعيا،تلقائيا،صادقا،غير متكلف.المسرح أيضا" فن الكلمة المنطوقة"(٣٦).

٣- المكونات الأساسية للمسرح

حتى الآن فإننا نقترب من تعريف للمسرح اعتبارا من ملامح وخصائص الفن المسرحى المحددة.وسنتقدم الآن نحو تعريف للمسرح من خلال مكوناته الأساسية.نحن نتحدث عن مكونات فى المعنى البنائى،أى،بتقبل للاقتراح القائل بأن المسرح نشاط بنائى،منظم داخليا،مصاغ من أجزاء(مظاهر،دعائم،وظائف)،وأنه لن يتواجد على هذا النحو بدون تلك البنية الأساسية.تختلف البنية المسرحية عن بنية أى نشاط فنى أو اجتماعى آخر،ولذلك نقول إن التحليل والوصف للمكونات البنائية للمسرح يشكلان جزءاً من تعريف المسرح.

نؤكد من خلال هذا المنظور، أن المسرح يتشكل من مكونين أساسيين: النص والعرض.المسرح(العمل المسرحى،النشاط والحدث المسرحى)فن ذو وجهين:نص وعرض.يولد المسرح من اتحاد النص والعرض،بقدر تعدد واختلاف الأشكال والصيغ التى يتم بها هذا الاتحاد.

سيكون توضيح المدلول والمحتوى لهذا الافتراض هدف هذا الفصل.لا تنطلق معظم الدراسات المسرحية الحالية من هذا المبدأ.فى الغالب،عند تعريف المسرح اليوم، بل على النقيض مما كان يحدث فى قرون مضت،يلغى النص باعتبار أنه من الممكن وجود مسرح بدونه.وعليه فإن المسرح،بالاتفاق مع هذا الافتراض،هو العرض أو التمثيل فقط،حيث تخضع أى مرجعية للنص إلى المكون الوحيد الذى يعتبر أساسيا:التمثيل،المفهوم بشكل دائم تقريبا،بالإضافة إلى ذلك،على أنه العرض.

تناقضيا،عند إلغاء النص من تعريف المسرح ينتهى،فى الوقت نفسه،مختزلا النص الدرامى فى النص الأدبى،ومطابقا النص المسرحى بالنص الأدبى. يوجد فى أصل هذا الرفض للنص بوجه عام بالتأكيد،محاولة للهروب من التفكير التقليدى الذى يعتبر المسرح كجنس أدبى.ينشأ الخطأ ،كما سنرى،أولا من المطابقة بين النص المسرحى والأدب،وثانيا،خلط النص المسرحى بالنص المنطوق،النص المقال أو المعبر من قبل الشخصيات فى حوارها،من جانب،وعند التحقق من إمكانية وجود مسرح غير ناطق (بدون نص حوارى)،ومن جانب آخر،ليس المسرح لكتابة،بل تمثيلاً،أختار بعض المؤلفين والنظريين الحل الأكثر سهولة،أإلغاء نص المسرح،والذى به تحل،فيما يبدو، كل المشكلات الناشئة من

النص:الربط والتبعية التقليدية للمسرح بالنسبة إلى الأدب والاعتراف بخشبة المسرح على أنها المكان الوحيد الذى يوجد فيه المسرح على هذا النحو.

بالنسبة لنا فإن هذا الحل لا يقنعنا،فى المقام الأول،لأننا نكتشف تناقضات لافتة جدا فى الدراسات التى تتبنى هذه الفرضية.على سبيل المثال،عندما نلغى النص كمكون أساسى للمسرح،تخصص هذه الأعمال،بالرغم من ذلك،جزءاً كبيراً من أفكارها وأبحاثها،تحديدا إلى دراسة... النص المسرحى! ولا حتى السيموطيقية نجت من هذا التناقض.

فى المقام الثانى،إن كثيرا من هذه الدراسات تحلل العرض بشكل دائم تقريبا،وبطريقة تناقضية،فقط من خلال النص المسرحى،وتكون النتيجة بالنسبة لهم الصعوبة الشديدة فى الهرب من المرجعية النصية كقاعدة لأبحاثهم.الأمر كما لو كان العرض لا يمكن إدراكه وأثيرى،يجيب النص فقط على أسئلتنا،بينما يذوب أو يتلاشى هدف الدراسة المعلن،ويعود المرفوض(النص) إلى أعتاب المناوبة.

للخروج من هذا المأزق النظرى لم نجد سبيلا أفضل من مراعاة المعنى العام وإثبات أننا لا نعرف أى عمل مسرحى بدون نص،ننطلق منه من فرضية أن المسرح"نص أكثر منه عرض" نحن بحاجة ،بسبب ما نتج من تعقيد شديد أو مركب، إلى فهم المسرح،إلى ارتباط هاتين الحقيقتين المتباينتين،المختلفتين تماما،ولكن ليس بسبب ذلك التنافرأوالاستبعاد ،تتأسس فكرة أنه من الممكن أن يستغنى المسرح عن النص على تحليل سطحى لبعض الأحداث المسرحية التى

يمكن ان تتواجد ظاهريا بدون نص(الإيمائية، البانتومين، العروض البصرية، الكوميدياالإيطالية، الارتجال، نظرية هبيننج، ونظريةالأداء، "مسرح - الرقص"، "المسرح - التعبيرى"إلخ) كما سنرى، لكل هذه الأشكال المسرحية نص مسرحى - متضمنا مكتوبا وسابقا -، يشكل جزءاً أساسياً من العرض.

يدافع "چارتيا ياريبنتوس " J.L.Garcia Barrientos قائلا : ليس النص ضروريا حتى يوجد مسرح،وانتهى بمنطق جيد إلى إلغاء المؤلف أيضا. إذا كان المسرح تمثيلا وليس كتابة فليس الكاتب ضروريا:

نلتمس التفرقة الواضحة بين المسرح والنص الدرامى واعتبار الثانى كعنصر مكمل- ليس وحيدا ولا ضروريا- للأول(...).

يريد ان يجد كاتب حيث يمكن فقط على وجه التحديد وجود ممثل،يريد ان يجعل المسرح،تمثيأ وأداء أجوهرياً،كتابة.السبيل الوحيد هو الخداع:فى مكان التأليف المستحيل للمسرح كاتب (غريب)لكتابة ما،الكاتب الأدبى،الذى يمكن فقط مقارنة حالته فى المسرح بحالة كاتب السيناريو فى السينما.نقول،بشكل أداء المخرج نفسه فى السينما،يكون الممثل(مع الجمهور) من (يؤدى) المسرح،نعترف للمسرح بحقه فى أن يكون تمثيلا (١٩٩٧: ٢٥٤، ٢٩٣- ٢٩٤)

تعريف المسرح على أنه "تمثيل" فقط (وليس عرضاً خيالياً) كأننا لا نعرفه،أى تمثيل سيكون مسرحاً.لن تكون هناك،بهذا المعيار،صيغة للتمييز بين المسرح وأى نشاط إنسانى آخر. إلغاء النص من المسرح قرار يتجه ضد الممارسة والنشاط الدرامى المألوف.نحن نظن أنه،على النقيض،لا يوجد مسرح بدون نص،ونضيف

لنواصل، إنه ليس بالضرورة أن يكون هذا النص نصا مكتوبا دائما،بالرغم من أنه فى مجمل الحالات تقريبا (والأكثر حاليا) هو كذلك.نقول أيضا إن هذا النص سابق للعرض،بالرغم من أنه يمكن تعديله بعد ذلك أو تغييره ابتداء من البروفات أو العرض نفسه.

لانزال بحاجة إلى إضافة تحديد آخر:ليس النص المسرحى دائما ولا بالضرورة نصا أدبيا.يولد هذا التشويش،من هنا كما نعتقد.يقر - تقريبا - كل الكتاب بأن النص المسرحى هو نص أدبى.يتطابق النص الدرامى مع النص الأدبى.يؤدى تأثير الأدب ومكانة المسرح الأدبى العظيم(المرتبط بكل تأكيد بمنفعة دراسة النص- الثابتة- فى مواجهة صعوبة دراسة العرض- الزائلة-) إلى نتيجة أن المسرح علاوة على ذلك" النص الأدبى المكتوب".ولقد أصدر بعض الكتاب ،بطريقة خاطئة،رد فعل ضد هذا الاختزال،بإلغاء النص من المسرح،مفترضين أن كل نص درامى لابد وأن يكون بالضرورة أدبيا.ولكن حتى يوجد نص مسرحى فالأمر لا يستلزم أن يكون ذلك النص أدبيا،بل أن يكون فقط مفكرا به،متخيلا ومكتوبا تبعا للعرض(٣٧).

المطابقة التقليدية بين المسرح والأدب(أصل التشويش الحالى)حملت Ortega y Gassetعلى إصدار رد فعل راديكالى إلى حد ما:

للكلمة وظيفة بنائية فى المسرح،لكنها محددة جدا،أود أن أقول إنها ثانوية بالنسبة "للتمثيل" أو العرض.(...)

اذن،نحن على صواب عندما نذهل عند تفكيرنا للحظة فى القول المتأصل الذى حسبه يكون المسرح جنساً أدبياً (...).فن المسرح ثانوى فريد وجزئى جنس أدبى، ولذلك، حتى وإن كان ذلك، فى الحقيقة،عنده شئ من الأدب لا يمكن أن يتأمل بمعزل عما لدى العمل المسرحى من العرض (...).

قبل أن يكون جنساً أدبياً فهو جنس بصرى أو مشهدى (١٩٦٦ :٤٠- ٤١).

لا يلغى أورتيما اى جاسيت Ortega y Gasset المكون النصى للمسرح (يعتبر أن للكلمة وظيفة "بنائية") لكنه يشدد على العنصر المشهدى للعرض،الذى يخضع إلى "فن المسرح".لا يفرق بين المسرح والعرض(فى فترته لم تكن هذه التفرقة محددة مثل اليوم،ولم يوجد ذلك التنوع فى العروض) لا بين النص المسرحى والنص الأدبى،لكنه أشار إلى ضرورة فصل المسرح والأدب.

حتى نوضح الموضوع علينا أن نتفق حول المفهوم:" أدبى" و" أدب" بدون الحاجة إلى التوصل لتعريف أكثر دقة(سنفعله فى الباب التالى) وبالاتفاق مع معايير مقبولة اليوم بشكل عام،نستطيع أن ننسب الملامح التالية إلى النص الأدبى:

١) غرض الاستمرار: يكتب النص الأدبى بغرض البقاء فى الزمن،وليس ليستنفذ وجوده وأهميته فى النفعية أو الوظيفية المباشرة.يستلزم هذا الرغبة فى الإتقان وعدم المساس بالشكل.

٢) أنه لا يتوجه إلى متلقٍ محدد،ولا يكون ذلك المتلقى حاضرا فى لحظة إنتاج النص أو الرسالة(الاتصال مؤجل).متلقيه مثالى،عالمى وغير مكترث(بعيدا عن ما

يكتب الكاتب، مفكرا فى شخص ما محدد)

٣) الرسالة قيمة فى ذاتها، تخلق مرجعها الخاص،يحمل هذا ضمنيا أنها لا تخضع فى بنائها إلى ضرورة مرجعية خارجية(رغم أن بإمكانها امتلاكها)،يعنى هذا ،أن محتوى رسائله لا تستجيب إلى النهاية التطبيقية نفسها لرسائل الاتصال العادى،وأنها لذلك،تخلق عالمها الخاص المتخيل بوحدته الداخلية.

٤) تجذب اهتمام وانتباه المرسل بوسائل خاصة،تجذب الانتباه حول نفسها،حول كتابة وبناء الشكل(وهو ما يسميه ياكوبسن Jakobson الوظيفة الشعرية).

٥) يؤدى وظيفة جمالية داخل ثقافة محددة،يعتبر فناً أو أبداعاً من جانب الممولين والمتلقين،يستلزم ما هو جمالى إتقان شكلى معين،وأيضا إنتاج متعة محددة،المتعة الجمالية.

٦) خلق دهشة،بمعنى، استخدام اللغة فى سياق غير متكرر،يحيد عن القاعدة والتوقعات اللغوية المألوفة،تستميل المفاجأة والاهتمام من قبل المتلقى بواسطة الميكانيزم المرتبط بالنفور،عدم التسيير الآلى،مابعد المعقولية وتعبيرية اللغة[٣٨].

٧) لغته مبهمة،دالة ومتعددة المعانى،ليس له معنى واحد ومغلق، يخضع لتفسير كل متلق، يعتمد التفسير والتقييم على أفق التوقعات الاجتماعية أو العامة- الخاصة بفترة أو زمن تاريخى محدد- وأيضا بأفق التوقعات الفردية والكفاءة اللغوية والأدبية للمتلقى.

٨) أنه مكتوب ليقرأ ويتخيل.الشكل الأكثر شيوعا للتلقى فردى وصامت،داخلى[٣٩].

إذا طبقنا هذه المعايير على النصوص الدرامية والمسرحية سنرى أن بعضها ينجزها والآخر لا.من الصعب على سبيل المثال أن ينسب إلى غرض الاستمرارية الكثيرمن النصوص المسرحية(المختفية اليوم)التى تولد من حرارة المشهد ومن ظروف مادية (احتفالات،أعياد،مراسم،وقائع وقتية،ضروريات اجتماعية،سياسية أو دينية،إلخ).وأيضا مسرح مدرك بالأخص على أنه إلهاء أو لعبة(مسلاة،مسرح الشارع،مسرح الملهى الليلى،جزء كبير من المسرح الكوميدى،إلخ) أمر قابل للمناقشة ،كتب طوعا بغرض البقاء،الشمولية،عدم المساس بالشكل،متضمنا الغرض الجمالى أو الفنى.علينا أن نضيف إلى هذا نوعاً آخر من المسرح بالنسبة له، النص المنطوق ،الاستدلالى(الخطابى) أو الحوارى شئ ثانوى:لم يضع مسرح السحر،التأثيرات أو الخاص بالإيمائية.نص- دعامة أو مرشد للعمل مفكرين فى شئ آخر غير العرض وتقبل الصفة الزائلة لذاته

نستطيع أن نؤكد أن النص المسرحى، بالقياس بأنه لا يستجيب (فقط) إلى غرض أدبى،يمكن أن يكون أكثر أو أقل "أدبية"، يمكن إن يعرض حضور ما هو أدبى فى النص المسرحى فى أية نقطة من مجموعة تذهب من النص الأدبى بالكامل (نص المسرح الكلاسيكى،الذى دام تاريخيا) إلى النص الوظيفى بالكامل،يوجه النص العرض(فى الإيمائية،على سبيل المثال)المجرد بشكل دائم تقريبا من الغرض والبنية الأدبية [٤٠].

عندما يتم النقاش حول ضرورة أو عدم ضرورة تضمين النص فى تعريف المسرح،ومن المعتاد أيضا الوقوع فى خطأ أختزال النص المسرحى فى النص المنطوق(خطابى،منطوق،حوارى) للشخصيات- الذى تطلق عليه الأغلبية نصاً مبدئياً - مطابقا للنص الآخر- الحواشى والمسودات التعليمية المسماه نص ثانوى- مع العرض،بفعل كونه مخصصا بطريقة مباشرة إلى بناء المشهد.سنتحدث لاحقا عن النتائج التى ترتبت على هذا الأفتراض.يكفى الآن أن نشير إلى أن علينا أعتبار المسودات أو الإرشادات نصاً مسرحياً مثل حوار الشخصيات: يمكن تقديم النص المسرحي بالشكلين،متحدين أو منفصلين.هكذا،تحتوى معظم النصوص المسرحية على حوارات مباشرة وأرشادات،لكن آخرين،حوار فقط وآخرين،أرشادات فقط.علينا إدراج هذه الأشكال الثلاثة داخل النص المسرحى،ودائما تحقق شرطها الأساسى:إنها مكتوبة من أجل العرض،لبناء حدث مسرحى محدد.

من المعتاد ذكر فصول بدون كلمات،لصاموئيل بيكيت - عمل مكتوب بدون أى حوار،فقط كحاشية طويلة -، لإظهار الأهمية الثانوية للنص بالنظر إلى العرض،متضمنا إظهار إمكانية إلغائه.المتناقض فى هذا الإثبات هو أنه، إذا حللنا هذا العمل تفصيليا،نرى ان ما يحدث،بالضبط،على النقيض تماما: إن العرض محدد كثيرا جدا بالنص أكثر من أى حالة أخرى، يحدد النص العرض،يجعله يعتمد كلية عليه.أيضا، بالرغم من أنه مكتوب لإظهار الانفصال بين المسرح والأدب،نثبت أن هذا النص "أدبى" بشكل كبيرعما نرتاب فيه من الوهلة الأولى.

كان "يسار سيرچى" Cesare Serge هو أفضل من اكتشفه وحلله:

كما يبدو فإن فصول بدون كلمات (ف ب ك) تعلن،من عنوانها،هبوط اللغة إلى وظيفة ثانية: إذا فسرت كلمات على أنها " خطاب" ("حوارات"،تقدم وحدانية الشخصية) (ف ب ك) مخصص للعرض،لذلك،يعمل التعبير اللغوى للطباعة فقط ليصف الحركات التى تؤدى النص على خشبة المسرح ،متحررة من المساعدة اللغوية.

من جانب آخر،نشر "بيكيت" عمله (ف ب ك)عدة مرات، مانحا لنصه أستقلالية أدبية:ان الكلمات التى تكونه هى،بكل التأثيرات،عمل لبيكيت،ولهذا،نلتقط فى الحال تناقضين:التخلى عن اللغة(على خشبة المسرح) / استخدام اللغة (فى الطباعة)،وظيفة ثانوية للنص(تعليمات)/ استقلال النص (الرسالة) (١٩٧٥: ١٩٦).

حول الصفة الالزامية لهذا النص/النص المضاد والحضور،فى الوقت نفسه،لعناصر بعيدة عن تلك الرغبة الوظيفية ببساطة للنص،يضيف:

يحدد النص المكتوب ل (ف ب ك) بقوة الحرية التأويلية للممثل،كل حركة،كل إشارة ليست متوقعة يمكن أن تزيف الرغبة(وعليه،الرسالة) للكاتب-المرسل،بدوره يحتوى النص المكتوب(...)على دلالات لا تترجم بسهولة إلى مفاهيم إيمائية(١٩٧٥: ,١٩٧).

بعد ذلك اكتشف سيرچى C.Segre التناقضات فى النص،مشاركة الكاتب وتضمين عناصر أدبية فيه نفسه،على الرغم من الفرض المبدئى للكاتب.

إذن يستند الكاتب بوجه عام إلى محاولة تقديم تعبيرات ذات ملامح ذاتية تعليمات،على وجه التحديد .لكن المشاركة،بالرغم من كل شئ وأمام كل محاولة،حسية تحمل الرسالة الآثار الرقمية(العقلية)لمن أرسلها،الكتابة أوتوجرافية،رغم أنها تتجه بحرف ذى قالب نحو الكشف عن عدم الهوية.وهكذا تساعد ما يظهر المدلول للقطعة بما فيه الكلمات التى لن ينطقها.(١٨٧٥ : ٢٠٧).

من المعتاد أيضا،فى مواجهة الحاجة إلى النص البرهنة بمثل الإيمائية،الكوميديا الإيطالية ومسرح الارتجال.لا يختفى النص هنا أيضا.كما رأينا بالفعل،يوجد فى الإيمائية نص- مرشد معادل لنص مسرحى،بكل التأثيرات،ولكن حتى نستطيع تأكيد أنه فى العرض أيضا،ليس الفن الإيمائى مسرح بدون كلمات،بل مسرحاً ذا كلمات صامتة،لا يقلل،أكثرمن كونه مسرحاً بدون كلمات.أرتجالات الممثلون للكوميديا الإيطالية،من جانب آخر،لم تكن فجائية فى حقيقة الأمر،حيث إنها كانت معرفة سابقا فى نص سابق،متضمنا الحفظ عن ظهر قلب،ينتج الارتجال فى المسرح دائما تحت سيطرة نص ?مرشد وخاضع لقواعد وقيود واضحة.الارتجال، فى جزء كبير منه،محاكى.

كان لممثلى الكوميديا متاع مؤثر من المواقف، الحوارات، الفكاهات، الأرتال، الموشحات، كلها محفوظة عن ظهر قلب، يستخدمونها فى الوقت المناسب بمعنى معاصر كبير، معطية تأثيرالارتجال.كان متاعاً معداً ومتطابقاً مع الممارسة ذات

الوظائف اللانهائية، لعروض مختلفة، مواقف متصاعدة بما فيها ما حول الجمهور بطريقة مباشرة، لكن الأغلبية كانت،بلا شك،ثمرة الدراسة والتدريب،يحفظ كل كوميديان أو كوميديانة عشرات الخطب حول خطب مختلفة ارتبطت بما كانوا يؤدون من دور أو قناع (.(fo 1998: 17- 18

أوضح "دى مارين" De Marinis أيضا ذلك الخداع لأرتجال الكوميديا الإيطالية،للحظية وغياب النص،مشيرا إلى أهمية التقنين(التشفير) والتحديد المسبق للبلاغة الأشارية واللفظية النسبية للأدوار المتنوعة(عشاق،رؤساء،مهرجين،أطباء،إلخ):

كان المستوى الوحيد لعرض هذا الفن الذى لم يكن محددا بالكامل منسويا إلى السطحية اللفظية،التى مارس حولها الممثلون الكوميديون سيطرتهم بالكامل،بالرغم من ذلك،أيضا لم يكن هذا النسيج الشفهى، إذا كان محكما (بمعنى،متحد)بطريقة ارتجالية،فى حقيقة الأمر مرتجلا،بمعنى أنه مختلق فى لحظة التدريب نفسها،حيث إنه كان مرجعية لأدب ضخم حول الأدوار المختلفة،المخطوطة بوجه عام والمجمعة فى المفكرة،وعليه،يعد الارتجال(فقط) كفن للاقتباس والتركيب،كتغيير شخصى ومخصص لرصيد أدبى واسع،وكنتيجة،كقدرة على جعل ما كان متوقعا فى الواقع يبدو وكأنه مرتجلا. (١٩٨٢ : ١٢٧)[٤١].

كانت المفكرة "فهرس أدبى للممثل". وأيضا النكات التى كانت فهرسا لأفعال المهرجين،وقد بنى ما سمى سيناريو الذى كان دليلاً مكتوباً "هيكل فن المسرح

الكوميدى" وما يزيد الطين بلة،أن ممثلى الكوميديا الإيطالية لم يكونوا أميين،بل على النقيض تماما،:" كان ممثلو الكوميديا الإيطاليون تقريبا كتاباً دائما، وكثيرى الإنتاج فى الوقت نفسه.(De Marinis1982: 128).

وليس المسرح التعبيرى والإيمائى المعاصر أيضا،والذى يقدم عادة كحجة فى مواجهة ضوورة النص،مجرد منه.على النقيض مسرح بوب ويلسون Bob Wilsonعلى سبيل المثال،لأنه يشدد على المظاهر المشهدية للمسرح (موسيقى،إضاءة،صور،إيقاع،"تقنية" الممثل،تكرارات،إلخ).وغالبا لا يستلهم فى نصوص أدبية فقط،بل يكتب كل التطور المشهدى المبنى فى نص مسرحى حقيقى بدقة.على نحو جيد تلخص اوبرسفيلد A.Ubersfeld كل هذه المناقشة:

من الصعب التفكير فى وجود عرض بدون نص،وإن لم يتأسس على الكلمات.رغم أن نظرة الأصم لبوب ويلسون،تكون تعاقبا من الصور،التى لا يمكن إدراكها بدون الجدول النصى الذى تتأسس عليه تلك الصور نفسها والتى تساهم فى نهاية كل شئ، فى إنتاجها. متضمنا فن البانتومين،بالقياس بأنه يمكن فهمه على أنه مسرح،ليس مسرحا بدون نص،نص تعليمى ،شديد الأهمية وشعرى، يكون أساس فصول بدون كلمات، لبيكيت،حيث يكون غياب الكلمة الأثر لكلمة سابقة أو داخلية. بمقياس معين، يعيد المشاهد ترجمة مراحل الإيمائية أو البنيات الأساسية للصورة إلى لغة منطوقة.حينها تتجه الكلمة إلى مسرح،من خلال التأويل للتمثيل على المسرح من المخطط التعليمى إلى وعى المشاهد بدون أن تمر بفم الكوميديان(١٩٩٧: ٢٣).

يفترض خطأ فى بعض الأحيان أن المسرح الأكثر تجددا وطليعية يتغاضى عن النص.ولقد استخدم كانتور T.Kantor الذى تحتوى عروضه على نص منطوق أو حوارى قليل جدا.النص بشكل أصلى.أولا فى السيناريوهات التى بنى وأسس أعماله بها وبعد ذلك تبنى وضعا غير اصطلاحى أو تقليدى فى استخدام الحوار أو المقابلات المنطوقة للشخصيات- الممثلين.السيناريو شكل آخر من النص المسرحى الذى.فى حالته، يتبنى أيضا بنية طليعية.شعرية.تكسر الترتيب النحوى والمنطق الخطابى المألوف.

تعمل الآلة.

بورديجيل.

يصارع من أجل أصغر مساحة.

من أجل اللعبة والحياة.

يفقد التوازن.

يهتز.

ينهض.

يسقط مجددا.

ينهض من جديد،بأناة.

مدفوعا من قبل حركة المقاعد المتواصل.

مرفوضا ومقداما.

فى هذا الصراع التراجيكوميدى للمكان.

يشبه لاعب خفة.

يبصق كلمات بالكاد.

مقذوفة،تفقد تسلسلها اللاحق.

يتحول إلغاء الحركة .

إلى إلغاء سيكولوجى.

موجة متزايدة من الأحباط.

تغرق بورديجييل.

سيناريو المجنون والراهبة، لـ (Witkiewicz 1984: 93).

يجدى الاستخدام للمونولوج الأدبى المعاصر،المجزء،داخليا تقريبا،فى كتابة العديد من تلك النصوص أو السيناريوهات المسرحية:

٢٥ أغسطس ١٩٦٧ . ٣ جنود كبار مربوطون متجمعون بطاولات يجمعها العمال الواحدة إلى جوار الأخرى ،ليشكلوا منصة كبيرة، لكن الأمواج عالية جدا تغطى كل الجنود، الآن أكثر ثقلا ليحركوها، لابد من فكها وخفض الماء بدلو ومجرفة،بعد ذلك ينقلونها، يعودون سريعا لاعتلائها، إنها خيبة أمل طويلة حشد أكبر فى كل مرة يتكدس فى الموجة فصيلة من الجنود تأتى لتقديم العون (بركة المدوسة ١٩٨٤: ١٦٤).

T.Kantor، بالرغم من أن كانتور أخضع النص المسرحى إلى تفكيكية شديدة، مدمجه أو معتمدة على استقلالية العرض،لا يمكن الاستشهاد به كحجة ضد النص المسرحى:

أنا أعلق أهمية كبيرة جدا على نص العمل أكثر ممن ينادون بإخلاصهم للنص،فيحللونه،ويعتبرونه رسميا كنقطة انطلاق...

ويبقون هناك.

أعتبر النص(بوضوح،النص"المختار"،"المضاد(الموجود)") هو الهدف النهائى- "منزل مفقود" يتم الرجوع إليه،الطريق الذى يجب أن نسلكه- ذلك هو الإبداع،المجال الحر للسلوك المسرحى(١٩٨٤: ٢٣٢).

لكن إذا حاول تيار معاصر(نظرى وتطبيقى) بدون نجاح إلغاء نص المسرح،التفسير التقليدى،مميزا النص الأدبى وفارضه كهدف وحيد للدراسة،منحيا جانبا جزءاً كبيراً من تاريخ المسرح،فلكى نسترد "حقوق العرض"

لابد من مراجعة هذا التاريخ،على هامش القيمة الأدبية للنصوص المسرحية التى يتأسس أو يبنى عليها ذلك العرض قلت أم كثرت. ولقد أبرز "خولبو كارو باروخا" Julio Caro Baroja، فى دراسته عن المسرح الشعبى ومسرح السحر،هذا الانحراف للدراسات والتحليل المسرحى.لابد وأن يكون هذا المسرح (شعبى ،غيرأدبي) معروفا،ليس بسبب أهميته التاريخية والاجتماعية فحسب،بل بسبب جودته الفنية،بالرغم من أننا نستطيع اليوم فقط عمل بعض التكهنات فى هذا الصدد:

ولقد غفل تعصب النقاد الأدبيين- أو يبدو أنه نسى- أنه منذ فترة كالديرون وحتى كانيثارس،لم يكن المسرح مادة أدبية خالصة.لأنه أيضا،ودائما،سحر بصري وسمعي،ستلعب الحواس دور الفكر نفسه فى خلق العرض وبالاعتبار لوضع المشاهدين،ستحوزمؤثرات فكرة جيدة أو تغيير فى الديكوربشكل معقد أهمية كبيرة،مثل حبكة القصة فى ذاتها وإخراج العواطف على المسرح.وأيضا،المؤثرات السمعية،الموسيقية فى بعض الأحيان.

من جانب آخر، إذا ناسبت الكوميديا أو الدراما الإسبانية بعض المبادئ الغير تعسفية(ضد ما قاله الكلاسيكيون)،فسيكون الانحلال الباروكى الواضح للعروض الكبيرة فى فترات فيليب الرابع،كارلوس الثانى وفيليب الخامس خاضعا لبعض القواعد الشديدة الصرامة والمدروسة،التى تظهر كيف أن هذا لم يكن أكثر إبرازا (١٩٧٤: ٢٢).

يقدم لنا "موراتين" L.F.Moratinدليلا عن أهمية هذا المسرح المستبعد،عندما يروى لنا كل ما بدا له سيئا فى المسارح الأسبانية فى عصره،حيث تمكنوا من رؤية "أسواق،معارك حامية،صراعات مع حيوانات مفترسة،أوغاد،مخادعين،جنود متبجحة،جنرالات وملوك بدون شخصية ولا هيبة،أفعال لا تصدق،أزياء لا تلبس أبدا،حيل(أجهزة مؤثرات)،آلات ومسوخ أخرى لفانتازيا مبالغة"(مذكور فى Caro Baroja 1974: 35).

نتحدث عن "المسرح الآخر"،المستبعد،منذ الدراما الهجائية اليونانية وحتى مسرحيات الأسرار المقدسة فى القرون الوسطى،مرورا بتمثيل الممثلين الهزليين الجوالين،إخراج الدراما الدينية الطقسية أو مسرح السحر فى القرن التاسع عشر.هذا المسرح ،بالأخص،بصرى،تشكيلى،إيمائى،صوتى ويتأسس على الدهشة وافتتان الحواس،"السحر البصرى والسمعى" الذى يحدثنا عنه كارو باروخا Caro Baroja . لا نستطيع اليوم تنحية دراسة هذا المسرح جانبا .لأن المسرح،نكرر، نص وعرض.

يمكن أن تكون العلاقات بين النص والعرض شديدة التنوع،لكن علينا اعتبارها فى الأساس حقائق مرتبطة ببعضها.نستطيع تخيل "هولوجرام" يتأمل من زاويتين أو منظورين:كل وجه،سيكون ماديا مختلفاً،متضمنا الوجه الآخر.الجزء متضمن الكل والكل متضمن الجزء. إذا كان الكل(فى القراءة)هو النص،فإن العرض المتضمن فيه لابد وأن يتخيل ويعتمد بالفعل على كل قارئ أو متلقٍ: لن تكون هناك قراءتان ولا عروض متخيلة متساوية. إذا كان الكل هو العرض،سيتوقف النص عن كونه كتابة،لن يمكن قراءته،بل فقط رؤيته،سماعه،الشعور به فى

العرض. لتحليل العمل المسرحى،نستطيع تمييزهما،فصلهما وإقامة العلاقات والصلات المتبادلة بينهما،يتكامل التحليل من النص والتحليل من العرض،بضرورة وتضمين وأيضا محافظة على استقلالية نسبية. إذا رأيناه من خلال العرض،يبقى النص"ممتصا" فيه. إذا نظرنا إليه من خلال النص،سيكون العرض "محتوى"فيه(٤٢).

يمكن قراءة العمل المسرحى و/أوتقديمه فقط، فى الحالتين نحتاج إلى دمج النص والعرض. العمل الدرامى أو المسرحى هو الكل،من الممكن عمل التحليل من خلال منظور، النص- من خلال الآخر-العرض-أو من خلال الاثنين، بربطهما. نظرية شاملة للمسرح لابد وان تتضمن الطريقتين.

النص المسرحى

ما هو المميز للنص المسرحى؟ هذا هو السؤال الأول الذى يتحتم علينا طرحه،السؤال الأساسى،المعطى بعناصر إجابته سيساوى ربما تحريرنا دفعة واحدة من الإرهاب النصى والإرهاب المسرحى،الهرب من الصراع القائم بين من يميزون النص الأدبى، والذين يتصدون فقط بالتطبيق الدرامي،ويزدرون الدعوى الكتابية . Ubersfeld1993:8

طرحت Bوبرسفيلد A.Ubersfeld بوضوح أهمية تعريف النص المسرحى،نحن بحاجة إلى العثور على أى ملمح مميز يسمح لنا بتفريق النص المسرحى عن النص الغير مسرحى..

فلنبدأ بعمل تحديد.نتحدث عن "نص مسرحى" أكثر من " نص درامى". ولو أنه يمكن استخدام هذين التعبيرين كمترادفين. نستخدم أكثر التركيب"نص مسرحى" لاعتباره أكثر مادية ودقة. يمكن أن يتضمن النص الدرامى، إذا انتبهنا إلى المعنى العام للمفهوم،النص الدرامى الروائى،على سبيل المثال، أو الشعرى،بالقياس بأنهما يحويان " درامية".من جانب آخر،المصطلح "درامى" يشدد على أحد ملامح البنية المسرحية- وجود الصراع،التوتر أو الدراما- حيث يمكن التناقش حول عما إذا كانت هذه خاصية أساسية للعمل المسرحى(كما نعتقد)أو أنها ليست ضرورية .فى كل حالة، لا يمكن اعتبار "الدرامى" ملمحاً مميزاً لما هو مسرحى[٤٣].حيث يمكن أن يتواجد فى نصوص أخرى،ولو كان، بمعنى أرحب،كل عمل مسرحى لابد وأن يحتوى على عناصر درامية.نعتقد أن الاستخدام للتعبيرات"نص درامى"و" كتابة درامية" شديد الاتساع، يتفق مع تقليد الدراسات الأدبية،التى ميزت الأنواع الثلاثة الأساسية للشعر الغنائى،الملحمى والدرامى،مشبها هذا الأخير بالمسرح.من المتكرر أيضا استخدام الاسم "دراما" كمرادف لمسرح أو عمل مسرحى.ليس لدينا أى اعتراض على الاستخدام المألوف لهذه المصطلحات،لكننا بحاجة إلى توضيحها حتى نتجنب عدم الدقة فى موضوع معرض بشدة للتشويش.

بالنسبة لنا،الملمح المميز للنص المسرحى هو إدراكه وكتابته من أجل العرض.تحدد الرغبة والغرض الطبيعة الخاصة للنص المسرحى.هذا الغرض واضح:العرض.يفكر فى النص المسرحى،يتخيل ويوضع من أجل" أن يظهر على خشبة المسرح.يمكن أن يتنوع بشدة شكل الكيفية التى يعرف بها كل نص مسرحى

محدد علاقته بالمسرح،لكن،على هامش هذا الاختلاف،يكون الأساس هو أن يبنى النص المسرحى سبب كينونته وخصوصيته الخاصة اعتبارا من أمر أنه يمكن أن يقدم،يمكن أن يفسح المجال لعرض أو فعل مسرحى،وهذه هى وظيفته الأساسية.لا يكتب النص المسرحى فقط ولا فى الأساس،ليقرأ أو يتخيل،رغم أنه يستطيع (ويجب ،فى حالة عرضه فى الواقع على خشبة المسرح) أن يكون كذلك.بمعنى راديكالى، لا يمكن أن يكون النص المسرحى مكتوبا وأدبيا فقط. إنه يتطلب شيئاً آخر،ذلك الشئ الآخر هو تقبل أمر العرض وكل الشروط اللغوية،البنائية والشكلية التى يفرضها هذا الأمر. أكد هيجل Hegel فى كتابه فن الشعر(البويطيقا)أن الأعمال الدرامية لا تكتب لتكون مقروءة،بل "مركبة عمدا من أجل المسرح" وأن الكاتب الدرامى "لابد وأن يتذكر جيدا العرض الحى" إذ إن، " التدريب المسرحى هو المحك الحقيقى" (١٩٤٨: ١٦٦- ١٦٧). من الصعب جدا الحكم على التأثير المسرحى لعمل ما بالقراءة فقط:

لكن تدرج المنفعة،المسيرة التقدمية للحدث،التوتر،والتعقيد للمواقف،المقياس الذى به تتناظر ردود أفعال الشخصيات فيما بينها، كبرياء واحتمال خطاباتها،كل هذا من الصعب جدا الحكم عليه بالتأكيد من قراءة بسيطة وبدون العرض المسرحى (هيجيل، ١٩٤٨: ١٦٧).

يحمل هذا الملمح المميز العام معه سلسلة من النتائج التى علينا اعتبارها خصائص محددة للنص المسرحى، والتى يمكننا تلخيصها بهذا الشكل:

١- صفة غير ذاتية: "أختفاء" الكاتب.

٢- غياب الراوى: استحالة الوساطة الخطابية.

٣- الأسلوب المباشر: الشخصية هى فاعل التعبير.

٤- مشروط بحتميات:

- مكانية(المكان المسرحى الحقيقى ومكان الخيال).

- زمنية(زمن العرض الحقيقى، والزمن المتخيل للخيال).

- تشفير مسرحي محدد مسبقا(أسلوب،نوع،رواية مسرحية).

- اصطلاحات مسرحية(عن المدة ،المكان،اللغة، الطرز،إلخ).

٥- مرسل إليه متعدد:

- ممثلون،مخرج،رسام مناظر،إلخ.

- شخصيات أخرى.

- المتفرجون.

٦- غير تام: استحالة الاحتواء على أو تعريف كل عناصر العرض،شروط التعبير والنص السياق الاتصالى.

٧- يمكن تعديله: يخضع إلى اقتباسات وتغيرات.

٨- يمكن تفسيره:خاضع لعملية من التأويلات والتقييمات المتعددة.

٩- الحاجة إلى نص وسيط- أو نصوص متعاقبة وسيطة - بين النص الأصلى والعرض(النص الموضوع من قبل المخرج،ا لممثلين، مصمم المناظر، إلخ).

لذلك، فإن النص المسرحى،هو نص يقتضى فى بنائه وإبداعه،سلسلة من القيود والحدود: التى تولد من ذلك الشئ الآخر وذلك الشئ المختلف الذى هو العرض.

يتقبل عدم القدرة على قول كل شئ ويحتاج ألا يقول كل شئ:فى هذا يختلف عن أى نص أدبى آخر،بالقياس بأنه ليس خاضعا لأكثر من القيود الداخلية-والمتخيلة- التى يولدها النص نفسه.

نفسر باختصار واحدة واحدة من هذه الخصائص التى،مع أنها يمكن أن تظهر منفردة فى أى نص،بأية طبيعة كانت،تتحد فقط لتقدم لنا فى النص المسرحى،وتشكل بوجه عام،الملامح المميزة للنص المسرحى،خصوصيته.

الصفة غير الذاتية

يقتضى النص المسرحى محو الكاتب،ألا يظهر واضحا فيه لا تشكيليا ،ولا نحويا،ولا دلاليا.لا يمكن وجود أى علامة فى الخطاب الذى يحيل إلى الكاتب كذات معبرة،فيما عدا تحوله إلى شخصية أخرى.فى النص المنطوق من قبل الممثلين (المونولوج و/أو الديالوج) ليس الكاتب هو فاعل التعبير.بل

الشخصيات،التى لابد وأن تكتسب حياة وهوية خاصة لتكون فلان في النص المكتوب، لتعريف شروط العرض (الحواشى). للكاتب حرية أكبر. ويمكن أن يكون،فى بعض الحالات،موجود، لكن هذا الحدث سيكون دائما ثانوى وسيخضع لانقطاع للاتفاق أكثر من كونه حاجة تقنية أو نصية.سنرى أن هذا النص لا يختلف فى وظيفته عن الشكل الآخر النصى والأكثر سيادة (النص الحوارى)،مميزا، كالآخر،بغياب الكاتب،كما يظهر بالاستخدام المتكرر لجمل اسمية،أفعال فى الزمن المضارع، استخدام الضمير الثالث الغائب،الأسلوب المقتضب،غياب التعريفات،الوصفية النادرة[44] وبوجه عام،بالبناء النحوى(التنسيق والمجاورة أمام التبعية) مما يؤكد الغرض أو الوظيفية الأساسية للحواشى أو المسودات:وصف المشهد والحركة(مكان،زمان،حركات،أفعال)وخصائص الشخصيات (إشارات،النبرات،المواقف،العواطف).

نقول إن الكاتب بحاجة إلى الاختفاء وعدم الظهور بطريقة مباشرة فى النص المسرحى،فهو لا يستطيع فعل ذلك أيضا من خلال ضمير وسيط (راوٍ) كما سنرى بعدئذ،كل ما يريد الكاتب نقله لابد وأن يفعله من خلال الشخصيات،الحبكة،الموضوع ومحتوى العمل.هذا هو ما نعنيه عندما نقول: إن النص المسرحى ذو طبيعة "غير ذاتية".أبرز لوزان Luzan هذا الملمح بالفعل فى كتابه (البويطيقيا): "تحاكى التراجيديا والكوميديا عن طريق العرض وليس السرد،يجب أن يخفى دائما الشاعر التراجيدى أو الكوميدى شخصيته ويقدم شخصيات أخرى دائما تمثل وتعرض فى كل الدراما" (١٩٧٧ : ٥٥٦)وأيضا حلل Peter Szondi ذلك بدقة:

فى الدراما،يكون الكاتب الدرامى غائبا.لا يتدخل،لقد تخلى عن الكلمة.لا تكتب الدراما بل تفرض،ستكون المصطلحات التعبيرية دائما" حلول" مشتقة من كينونتها الشفهية للموقف والتى ستبقى فى حدودها،ولا يجب أن تأخذ على الإطلاق بتصرفات الكاتب.فقط تنتمى الدراما فى المجمل إلى كاتبها،بدون أن تبنى تلك العلاقة عنصرا أساسيا عن وضعه فى العمل(١٩٩٤: ١٩).

هذا الشرط للكتابة الدرامية لا يلغى أهمية الكاتب ولا مسئوليته فى العمل،كما سنرى لاحقا.

غياب الراوى

لا يستطيع النص المسرحى استخدام شكل ولا وظيفة الراوى أو الوسيط بين الكاتب والمتلقين.يختلف جذريا فى هذا عن الرواية،القصة،الملحمة أو أى شكل سردى آخر.يتطلب هذا التأكيد تفسيرا أو برهانا أكثر تفصيلا.

تجلب الطبيعة المميزة للمسرح التى نعرفها فى الباب١,١ (الملامح المميزة للمسرح) كنتيجة إن كل ما نراه ونسمعه فى عرض نعيشه وندركه على أنه حاضر وواقعى.بالرغم من ذلك، كل ما هو مروى هو،بطبيعة الحال، ماض ولذلك ليس حقيقيا بل متخيلا،يمكننا تخيله على أنه حاضر،لكن عند كونه مرويا من قبل آخر،نعرف أنه لا يمكن أن يكون واقعا فى الوقت نفسه الذى يروى فيه.تعتمد درجة الواقعية للمسرود كليا على ذهن ووعى الراوى:الذى يتحكم بالكامل فى الأحداث التى يرويها لنا،بعيدا عن أنه يستخدم صيغة الماضى أو صيغة المضارع

التـاريخى(الآن المتـخـيل)حـتى يجـعل روايتـه حـيـة وأكـثـر قـربا من المتلقين(المستمعين،القراء،أو المتفرجين).

فى المسرح،لاُ تحكى الأمور(أحداث،أفعال،حوادث،حركات،كلمات،أشارات،إلخ) بل تحدث،تقع،لأنها يجب وأن تظهر كما لو كانت حقيقية،وحتى يصير الخيال حقيقياً ومحتملاً لابد وأن يحدث فى حقيقة الأمر،بمعنى،عليه أن يمضى فى المكان والزمن بالكيفية نفسها التى تمضى بها الأحداث فى الحياة الحقيقية. تفقد الأحداث إذا لم تخضع إلى نفسها أو إلى كتابها(شخصيات،ممثلين،أو مؤدين) بل إلى من يحكيها أو يرويها لنا، كينونتها الخاصة أو الحقيقة المستقلة لتتبع الوعى الوسيط للراوى،يؤثر هذا الاختلاف الجذرى قليلا على ما هو مسرحى (الحاضر المطلق) والمسرود (الماضى المتخيل) إن الراوى سيصبح بقليل أو كثير" موضوعيا"، محايدا، أو على النقيض،معالجاً ومبدعاً أو بانياً للسرد. ليس السرد أو الحكى المباشر فقط شكلين مختلفين من "الحكى" لقصة. بل للإدراك، للإحساس، للتأويل، ولعيش الخيال ستتحد المتعة المسرحية مع التأمل لشئ يحدث فى اللحظة نفسها التى يدرك فيها، بقدر ما كان مجريا ومعاد إنتاجه سابقا،ذلك الحاضر هو ما يضفى التوتر على ما هو حقيقى، المخاطرة وواقعية ما هو حقيقى. يقول بوبس : A.C.Bobes

يخضع النص الدرامى فقط للزمن الحاضر للشخصيات، هذا يعنى. أنه ليس لديه إمكانية المعارضة "ماضى/حاضر" ،سوى فى مناسبات محدودة، وليس لديه أية إمكانية لمعارضة زمانين بكل مظاهرهما مثلما تفعل الرواية عند الحكى باستخدام زمن الراوى المختلف جدا عن زمن الشخصية. (...)

لا يمكن تمثيل الماضى مثل ذلك الماضى،ولو أنه يمكن أن يضطلع بالكلمة الحاضرة.تقبل الرواية دخول صيغة الماضى من خلال طرق مختلفة، فقط يتضمنه النص الدرامى فى الكلمة بصيغة الحاضر للحوار،لأنه إذا أخرجت فإنها تجعله حاضرا. إذا تذكرت شخصية ماضيها، ومنحه العمل شكلاً تصويرياً، سيتحول ماضى الرواية إلى حاضر ويفرض حد زمنياً تراجعياً.

ليس الأمر أن الماضى لن يصبح دراميا،بل أنه لا يستطيع أن يكون ممثلا على هذا النحو،كالحاضر،كمحتوى للحوار.الماضى درامى بالقياس بأنه يولد حاضرا دراميا فى الشخصية.يشتق من الماضى حاضر درامى أو لا درامية الحاضر يمكن أن تنشأ من الماضى أو يمكن أن تطرح فى الحاضر بتأثير الماضى (١٩٨٧: ٢١٩: ٢٢٠).

إذا لم يحدث هذا، إذا لم يولد ما هو درامى من الحاضر،يفقد المتفرج،بدوره،الحضور والأستقلالية،فلن يكون هو المشاهد المميز،لن يستطيع مشاهدة ورؤية ما يحدث بطريقة مباشرة،سيعترضه آخر،يخبره بما عليه رؤيته ،وما يجب عليه تخيله.فقط يمكن أن يكون السرد فى المسرح وسيلة استثنائية لتكثيف الوقائع ،المعلومات،الدوافع،إلخ،التى سيكون من الصعب جدا ظهورها على المسرح بطريقة أخرى،ستتطلب وقتاً أو بعض الوسائل التى ستهرب من العقد أو الإمكانيات التقنية (أو التى ستصطدم مع ما هو مقبول أو مدعم بالنسبة لأغلبية المتفرجين،مثلما حدث مع العرض الجسدى للموت فى التراجيديا.بالرغم من أنه اليوم لا شئ تقريبا مرفوض اجتماعيا على المسرح)يشرح J.Canoa جيدا أصل ومعنى الوظيفة السردية كوسيلة درامية:

لابد من البحث أكثر عن التفسير حول الاستخدام الوظيفى السردى تبعا للوسائل الدرامية من قواعد فن المسرح التى حالت بين تقديم المواقف العنيفة والدامية على المسرح.أو من صعوبات العرض. فى بناء العمل الذى يصل بين تغيرات الحبكة وتغيرات المسرح. ومن المنطقى أن تضمرالوسائل التى تثار ويلمح عنها فقط بواسطة اللغة.واضعين الأهتمام الأكبر فى النتائج التى تتفكك.

استخدام استعراض الماضى الخارجى من ثوابت فن المسرح.من قبل الخاصية المركزة للعمل حيث يتضمن زمن قصير مواقف متعددة.يجب أن تروى سوابق الشخصيات أكثر من أن تعاش (١٩٨٩: ٥٦).

الاختلافات بين السرد والدراما أساسية لتعريف النص المسرحى وتمييزه عن الرواية.(السرد). فى الرواية.على سبيل المثال، يقرر الراوى فى العمل والقارئ فى لحظة وزمن التلقى.فى المسرح.لا يستطيع لا الممثل ولا المتفرج اتخاذ القرارات التى يستطيع أخذها الراوى والقارئ.فى السرد.زمن الراوى وتعبيره لا يتطابقان (يقعان فى الوقت ذاته)- قلنا هذا- مع زمن الأحداث.فى المسرح ذلك التطابق مطلوب.يحدد الراوى مستوى للحقيقة مختلف عن مستوى ما هو مسرود.يقيم رابطة بين الأحداث ونفسه.يهمنا منظوره.رؤيته وتأويله للحوادث.مثلما نهتم بالأحداث فى ذاتها .لذلك يمكن وجود مقاطعات.حدود.قفزات، انقطاع لخطية(تواصل) الأحداث، تزامن، زمن ذاتى، داخلى. يستطيع الراوى، بالإضافة إلى ذلك، التدخل فى باطن الشخصيات، بناء ذاتيتها داخليا.

السرد" يعطل" أو "يلقى" بالحاضر من على المسرح،لا يدعه يتقدم،لأن عليه بناء زمن آخر،ماض، يحيل،بقدر ما جعله حاليا بطريقة تخيلية بأزمنة مضارعة (المسمى مضارع تاريخى) ويبتعد أيضا عن مكان العرض ليحال إلى مكان آخر،حيث وقعت الأحداث التى يرويها .عليه بناء ذلك المكان بطريقة خيالية وسيكون دائما مكانا متخيلا بقدر ما يجلبه بوسائل إيمائية أو بصرية إلى المسرح.

ينظم الراوى الخطاب فى الرواية،يقدم الدور فى الحوارات،يقررالوقفات،مرور الزمن،لا يخضع لأى زمن أو مكان واقعى،يمكنه إيقاف الحدث وقتما يرغب،يقدم وجهة نظر،يقيم،يبرز،يبنى ويسيير شروط المكان- الزمان.يضع البدايات،الوصلات وينهى الحوار.لا يمكن فعل هذا كله فى المسرح.كالسينما- التى بنيتها سردية أكثر منها مسرحية- للرواية خيارات متعددة لاستخدام المكان والزمن أكثر من المسرح فهى غير خاضعة لتحديدات المكان- الزمان الواقعيين.وبعيدا عن كون الراوى عالماً بكل شئ أو محدود،سيكون دائما المنظم ،المخبر والحكم على الأحداث.

إنه أمر(شائع) تقريبا أن نسمع العديد من الكتاب أو المخرجين المسرحيين،يقولون إنهم يسعون فقط،وذلك لتبرير عملهم،إلى" حكى قصة".هذا التعبير مبهم.لأن "حكى قصة" هو "سردها"وبسبب الشفاهية الشديدة والمباشرة التى تكونها طريقة قص شئ،لا تتوقف عن كونها سرداً. ولأن السرد هو ما يخص ويميز الرواية عن المسرح،فواحدة من اثنتين،إما أن ما يسعى إليه هو إذابة الأنواع،أو أن الصياغة غير صحيحة.

بالفعل،لا يمكن إذابة الأنواع، وعليه هذا الشكل لوصف غرض عمل ما يؤدى إلى التشويش(٤٥).

نحن نظن أن السرد والعرض غير متوافقين. لكن هذا لا يمنع إمكانية تنظيم أعمال تتضمن لحظات سردية،لن تكون أبدا أساسية،لأن النص المسرحى بطبيعته الخاصة ،نكرر،لا يحكى ولا يسرد،بل "يقدم" و"يعرض"."يمثل ."يصنع" يظهر .من الواضح أنه يمكن فى عمل مسرحى قص أمور،أو بقول أفضل،تستطيع الشخصيات حكى أمور،أحداث لا تحدث، أو لم تحدث على مرأى من الجمهور،ماضية أو فانتازية .على سبيل المثال،كان هذا حال المسرح الرائع .لكن يختلف هذا كثيراعن عمل مسرحى يضع بنية له ويتطور تحت مسمى شكل أو صيغة "حكى قصة"،على طريقة الرواية،التى تتطلب راويا بشكل ضرورى (لا يوجد سرد بدون راو،ولو أنه شخصية- شاهد أو بطل- على القصة).فى المسرح،على العكس،يوجد كاتب(أو كتاب) لكن لا يوجد راوٍ - لا يمكن وجوده،لأن حينها ما يحكيه "لا يحدث"،لن يكون "حاضرا"،لن يتوافق مع العقد الأساسى للمسرح،بمعنى،أن الأحداث تقع" فى الحقيقة" على خشبة المسرح،رغم كونها متخيلة.لا يمكن وجود "وعى وسيط" (راو) بين الحقيقة المتناقضة للمسرح والمتفرجين،لأنه حينها ستكون المتعة أو التسلية المسرحية على وجه الخصوص مستحيلة،يمكن إنتاج نوع آخر(صحيح تماما) من الاهتمام أو من المتعة لكن ليست المسرحية.

فى النص المسرحى تمثل وتتحدث الشخصيات-الممثلين بطريقة مباشرة،فهى فاعلة الحدث وفاعلة التعبير. لا يوجد شخص فوقها أو بعيدا عنها يخبرنا بما

تكونه تلك الشخصيات،بما تفعله أو تقوله في الرواية أو السرد،تفعل الشخصيات وتقول ما يقول الراوى إنها تفعله وتقوله (٤٦).

إذا كان هناك ما يحكى فقد حدث بالفعل، وإذا كان قد حدث بالفعل،فلا يمكن حدوثه على خشبة المسرح.يمكن فى المسرح حكى أمور حدثت، لكن لا يمكن بناء عمل فقط يحكى أمورا قد وقعت. إذا بدا المحكى،كمحكى من قبل شخصية،فلأنه لابد وأن يكون على صلة بما حدث على المسرح،بما يحدث أو بما سوف يحدث، أى إن، له اتساعا فى العرض بالقياس بما يرتبط أو يندمج مع ما يحدث حقيقة على خشبة المسرح. إذا لم يكن الأمر كذلك،فان السرد- أدبيا خالصا - روائى، وليس دراميا.

يمكن أن يظهرالنص الغير مسرحى(قصة،شعر،مقال،خبر)على خشبة المسرح،يمكن أن يقال،أن يقرأ أو أن يلقى من خلال ممثل.يشغل الممثل حينها مكان الراوى(أو الفيلسوف،الصحفى،المؤرخ،الشاعر،إلخ)يتحول إلى المعبر الحقيقى(منه يخرج النص،هو من يلفظه ويعبر عنه)لكن ذلك النص يواصل كونه غير مسرحى،ليس"دراميا".تتكون مسرحته الوحيدة من تحويل الكاتب الغائب إلى المعبر الحقيقى،الحقيقى فيزيائيا.يعرض النص خارجيا كمسرحى،لكنه ليس نصا مسرحيا فى ذاته.ما يتمسرح هو شكل التحول للنص من خلال ممثل أو شخصية،أو ممثل-شخصية.لكن يواصل النص بدون أن يكون ممثلا،معروضا.ولهذا السبب كان عليه أن يتحول وتعاد كتابته تبعا لفعل درامى مباشر.

ينطلق جــريماس وكــورتيــز Greimas y Courtez 1982من أفــتــراض معاكس:معتبراً أنّ المسرح له البنية العميقة نفسها التى للسرد ويطيع قوانينه نفسها[٤٧] ستتضمن السيمولوجيا المسرحية داخل علم السرد.وكنتيجة حاول كتاب(من بين آخرين (K.Spang 1991: 100- 114, A.Ubersfeld 1993: 42 تطبيق النموذج الفعلى أو السردى على تحليل العمل المسرحى.لكن النتائج كانت زهيدة ومشوشة.كما سنرى لاحقا.

على النقيض.نحن نظن أنه من المناسب التفرقة بين النص المسرحى أو الدرامى والنص السردى. كما يقول بوبس :M.C.Bobes

القصة الدرامية حية دائما،ليست متلوة أو مروية.من قبل بعض الشخصيات المجسدة فى الجسد والهيئة الجسدية للممثلين.الذين يستخدمون الكلمة فى تزامن مع علامات أخرى،سينمائية.إيمائية.مكانية. إلخ.لأخبار.من خلال زمن محدد،للمتفرجين الغير متواجدين اصطلاحيا (١٩٨٧: ١٤١).

نجد فى كتاب فن الشعر لأرسطو تصريحات تضمن الاختلاف بين المحاكاة والرواية،بين الرواية والتراجيديا،بين الفعل المسرحى والسرد.بالرغم من أنها لا تتحدث بطريقة مباشرة عن النص المسرحى بل عن التراجيديا ،يمكننا أن نسند إليها النص،بدون أن ننتهك معناها.

يخضع أرسطو كل عناصر التراجيديا إلى القصة.تركيب الأحداث،الحبكة(المقدمة على المسرح).يقول بوضوح فيما يتعلق بالإلقاء،الجوقة والفكر،الشخصيات والاعتراف .يشير الإلقاء إلى الجودة الشعرية أو الأدبية

للنص،الفكر"الذى يتكون من معرفة قول ما هو متضمن فى الحدث".

إذن،أخضع أرسطو بوضوح هذه العناصر إلى الحبكة(الفعل)، إلى ما هو درامى، الخاص بالتراجيديا: العرض للأحداث كما لو كانت تحدث.

من المناسب وضع بنية للقصص وأكمالها بالإلقاء واضعين إياها أمام أعينهم بطريقة أكثر حيوية قدر الإمكان،هكذا،يرونها بوضوح كبير،كما لو كانوا يشهدون الأحداث بطريقة مباشرة،يمكن أن يعثرالشاعر على ما هو مناسب ولن يتوقف بأية حال أبدا عن الاستمتاع بالتناقضات(...)

ستسيطر المستجدات فى الشعر على بناء الأحداث قبل الإلقاء والشخصيات.(...).

يجب على الشاعر أصطناع قصص أكثر من أبيات شعرية(١٩٧٤: a١٤٥٥، ٢٢-٢٦،a١٤٥٠، ٣٥ و١٤٥١).

لا يجب أيضا على الجوقة أن تتصرف ،فيما يختص بها،بل أن تخضع للحبكة:

"تشارك فى الفعل ليس كما عند يوريبيدس، بل كما عند سوفوكليس"(١٩٧٤: a ١٤٥٦، ٢٦).

لايبدو مناسبا له إقحام أناشيد لا تمت بصلة إلى الحبكة،لأن ذلك سيكون كمزج أو أخذ أحداث من أعمال أخرى.

أما بخصوص "الفكر"،من المناسب أيضا، وإن استخدم الوسائل نفسها التى تستخدمها البلاغة، أن يرتكز الاختلاف على أن الأفكار "يجب وأن تظهر هنا بدون وعظ"،بمعنى،ليست كما هى مقالة من قبل الكاتب بل من قبل الشخصيات ومرتبطة بالحدث.كما يشرح Garcia Yebra فى الملحوظة التى لها علاقة بالأمر:

هنا التعارض بين الأحداث التراجيدية والخطاب الملائم للإرشادات البلاغية.فى التراجيديا، إعلان "التفكير" لابد وأن ينطلق من الأشكال نفسها التى تدرس البلاغة،بمعنى،الإثبات والتفنيد، إثارة العواطف، الإسهاب والإقتضاب. الإختلاف فى إنه فى التراجيديا،يجب أن تولد التأثيرات بشكل عفوى من الحدث،بدون أن تكون هدفاً تعليمياً، بينما،فى الخطاب،الذى يتحدث يجب أن يبحث عن تلك التأثيرات ويخلقها بشكل متعمد بكلماته. (١٩٧٤: ٣١١).

يميز أرسطو أيضا، عندما يتحدث عن الأشكال المختلفة للاعتراف ،بين الأكثر فنية والأقل فنية.الأفضل هو ما يولد من عنصر المفاجأة فى القصة،الأشكال الأخرى،كالعلامات،الندوب،الأغراض،إلخ،ليست شديدة الفنية،هكذا مثل التى يستخدمها الشاعر مباشرة،" المخلوقة من قبل الشاعر ولذلك،غير فنية"[٤٨]، مثل الخطاب الذى اطلعت عليه أخت أوريستس فى أفيجينيا"يقول بنفسه ما يرغب فيه الشاعر،أكثر من الأسطورة"(١٩٧٤: b١٤٥٤، ١٨).وينتهى:"أفضل الاعترافات على الاطلاق هو ما ينتج من الأحداث نفسها"(١٩٧٤: a١٤٥٥، ١٨).

فى موضع آخر،وكملخص،يصرعلى أن الخاص فى التراجيديا هو القصة (الحبكة) وبناء الأحداث،أى،ما نؤكده نحن ما هو مسرحى، خصوصا والذى يصف النص أيضا :تأثير الحقيقة اعتبارا من الخيال،تقديم الأحداث فى صيغة المضارع،فى مكان وزمان محددين،حقيقيين:" بالرغم من أن أحدهم يوضع فى تسلسل الحوارات البارزة والتعبيرات والأفكار الجيدة البناء،لن يصل إلى مقصد التراجيديا،سيقترب أكثر بكثير منها إلى تراجيديا أقل فى هذا المظهر،لكن لديها حبكة وبناء للأحداث"(١٩٧٤: ١٤٥٠ a،٣٠).

يقول لنا هيجيل أيضا : إنه فى الدراما لا يقدم الحدث كماضٍ بل ما" نراه يخرج ،يحيا ويقدم من إرادة الشخصيات،من عواطفها ومن صفاتها الشخصية لذلك فإن لغة المسرح هى "لغة الحدث،التى تعبر بطريقة تركيبية عن الأفكار المتناثرة فى الكلمات" (١٩٨٤: ٧٣- ٧٤).

أشار نيتشه Nietzsche أيضا إلى السمة الغير سردية للتراجيديا .يرى فى هذا اختلاف واضح عن الملحمة ،هكذا مثل الذى بين الممثل وراوى الملاحم.وقد نسب التدنى فى التراجيديا تحديدا إلى إدخال عناصر أو أشكال سردية داخل البنية الدرامية.ليس للراوى الملحمى أية صلة بالجوقة الخاصة بأناشيد "باخوس"،المركبة من تحويل وتطابق ممثلين،كائنات مع الصور كما لو كانت تعيش فى جسد آخر بالفعل.

هذه العملية للجوقة التراجيدية هى الظاهرة الأساسية:يرى نفسه متحولا أمام نفسه، ويعمل حينها كما لو كان بالفعل يعيش فى جسد آخر بشخصية

أخرى.تتحقق هذه العملية منذ بداية تطور الدراما.يوجد هنا وضع مختلف عن وضع راوى الملاحم الذى لا يتطابق مع صوره، بل الذى كالرسام يراها ويتأملها بعيدا عن ذاته،يوجد هنا بالفعل تخلى عن الفرد. هو يضيع فى طبيعة غريبة.وفى الحقيقة، تقدم هذه الظاهرة تحت شكل وبائى:يشعر كل الحشد بالتحول أسفل هذا السحر.فى هذا تختلف كليا عن الإنشاد لأى جوقة أخرى (١٩٤٣: ٦٥).

لا يتحول راوى الملاحم(الراوى) إلى كائن آخر.يرى الأحداث من الخارج،متضمنا فى الملحمة الدرامية،التى فيها لا يصبح أبدا ممثلا بشكل حقيقى:

بقدرما هومستحيل لشاعر الملحمة الدرامية أن يتطابق وراوى الملحمة بطريقة مطلقة مع صوره.هذا الشاعر متأمل ثابت دائما،ذو نظرة هادئة وثاقبة،يرى الصور "أمامه".فى الملحمة الدرامية،يواصل كونه دائما،فى أعماق نفسه،راويا،بالأخص تنشرأفعاله رائحة حلم داخلى،بحيث إنه لن يكون أبدا ممثلا بشكل كامل (١٩٤٣: ٨٩).

مقدمة راوٍ أمر لا يمت بصله إلى التراجيديا،لا يوجد لا فى "إيسخيلوس" ولا فى "سوفوكليس"،فقط لدى "يوريبيديس"،عندما يبدأ انحطاط التراجيديا فى الظهور،حسب نيتشه.Nietzsche

ليس هناك شئ أكثر مناقضة لتعريفنا عن التقنية الدرامية غير المقدمة فى دراما "يوريبيديس" شخص واحد فقط،عند بداية العمل،يتقدم ويحكى من هو،ما يسبق الحدث مباشرة،ما حدث سابقا وحتى ما يتحتم حدوثه خلال العمل، إنه

تصرف لا يغتفرلشاعر مسرح معاصر، والذى سيعادل بالنسبة له التخلى عمدا عن كل مفاجأة ،عن كل تأثير(...).

لقد ستخدمت تراجيديا "ايسخيلوس" وتراجيديا "سوفوكليس" الوسائل الفنية الأكثر براعة لتقدم للسامع،منذ المشاهد الأولى وكأنه بالصدفة،كل الدلائل الضرورية لذكاء المكيدة (١٩٤٣: ٩١).

وبالرغم من كل ما قيل،يمكن عرض الحاجة إلى إدخال السرد داخل النص المسرحى.نظن أن هذا ممكنا،مثلما أوضح "برتولت بريشت" Bertolt Brecht .بالرغم من ذلك،لا نستطيع أن نستنتج من أقتراح "بريشت" للمسرح "الملحمى"على شئ يناقض بطريقة أساسية كل ما أثبتنا حتى الآن.أدخل "بريشت" السردى فى المسرح بطريقة خاصة جدا،أخضعه إلى الدرامى ودائما بشكل ثانوى كمعارض للخيال.يرتبط السرد دائما بشخصية- راوية أو راو- شخصية.فى حالات أخرى، تقسم الشخصية وتضطلع بدور الراوى أو المعلق المتأمل للأحداث.يخرج للحظة من الخيال بدون أن يقتضى هذا انقطاع للترتيب المسرحى،بل فقط للتنويم الواقعى الذى ينتجه مسرح معين.

لم يصدر بريشت رد فعل ضد الطبيعة الغير سردية للمسرح بل ضد المسرح الانفعالى فى عصره الذى فرض" التفخيم للغريب المضحك" ،كما قال.على أحد مصطلحات التناقض الظاهرى:الصفة المتخيلة للعرض.وهذا من أجل إنتاج تأثيرات مسرحية أكثر حدة،وليس لتدمير الصفة المباشرة للحبكة أو العرض.تفسير خاطئ للتأثير v أو عن " التباعد" سهل ما يطابق بين المسرح

الملحمى والمسرح السردى بطريقة خاطئة،كما يقول كوزان "T.Kowzan: من غير المعقول أن نضمر الشك حول أمر، ان أقتحام راو فى المسرح يقتضى أنكسار فى الترتيب الدرامى التقليدى:لكن،أحيانا،ينتج بواسطته أيضا طرح شديد للقيم التى تحكم العالم،من خلال الجمع المحير بين الخيال والواقع،الأدب والحياة (١٩٩٧: ٩٦).

يتبع تقديم شخصية الراوى تأثيراً نقدياً ملموساً مرتبط بالوظيفة الاجتماعية التى حسب ب.بريشت لابد وأن ينجزها المسرح الملحمى.لا يجب علينا إخراجه من هذا السياق.

بظهور الراوى،تظهر اعتباطية الاصطلاحات الدرامية بوضوح.(...)

اذن فالراوى هو، وسيلة إرشادية لتجنب توريط الجمهور انفعاليا فى الرواية التى يحكيها ونجاحه فى تحمل المسئولية النقدية لمنفعته،ولمنفعة المجتمع والعرض المدرك على أنه تفكير خصب.(Kowzan 1997، 210- 215)

يستكشف ب.بريشت التركيبات الممكنة بين المقدم والمسرود،المحسوس والمفكر به،التطابق والتباعد.التباعد هو إظهار الأحداث بتلك الطريقة التى تجعلها غير مألوفة ومجبرة على البحث عن تفسير للمشاهد.لذلك يمكن التحدث عن الاغتراب : استدعاء انقطاع فى ترتيب الظواهر،التى تعتبر ثابتة فيها.التجزئة والمقاطعات للعرض هما تكنيك للتباعد لاظهار إمكانية تعديل النظام المبنى.المحافظة المحاكاة الأرسطية ،ولكن ليس من أجل التطابق التنويمى،بل من أجل الإحالة إلى عالم يمكن تعديله.ليس الإنسان كائناً ثابتاً،محبوساً فى قوانين

داخليـة،سـيكولوجـيـة.لذلك ليس هناك نزعـة نفـسـيـة،لا يوجـد غضـب أو جنون داخلى فـى المـمـثل لدى بريشت،وهو مـا لا يعنـى إن التـمـثيل لابد وأن يكون غـيـر مكترث،بل على النقيض تماما،متحـررا من أى خضوع سيكولوجى،يمكن أن يتسع من خلال اللعبة،الفانتازيا،الحس،حتى ينال الهدف الأول للمسرح،الذى هو،حسب بريشت،التسلى وأحداث المتعة لدى الجمهور.

فى مسرح بريشت ينقسم الممثل: إنه هو والشخصية، إنه ذات وهو يقوم"بدور" تلك الشخصية،ليس "هو" تلك الشخصية.يدرك المتفرج ذلك الانقسام.لا يخفى المـمـثل أنه يقـوم بدور،ولا يلغى أيضـا العـاطفـة:" سـيـخلق المـمـثل تـعـبـيـرا مرهفا،خارجيا،عن عواطف شخصياته"." يجب أن تظهر العواطف،تتحـرر" مذكور فى .(Trancon 1998: 77- 83)

ترتبط الشخصية دائما بشخصيات أخرى،فهى ليست مغلقة على ذاتها.أيضا يعتمد أداء الممثل على تمثيل الممثلين الآخرين الذين يرتبط بهم ويعرض حولهم تمثيله.التـقنيـات المادية التى يعـرضـهـا "بريشت" حـتى يؤدى ممثل شـخـصـيـة هى،وسائل للموازنة بين التشابه والتباعد: إحالة إلى الضمير الغائب،الشخصية الممثلة من قبل ممثلين آخـرين،ممثلة من قبل رجـال،ثم امـرأة،تحديد مـسـبق لما ستفعله أو ستقوله الشخصية،تبديل التسجيل،حل الإيماءة والكلمة... سيكون من الخطأ تمامـا مماثلة هذه التـقنيـات بغـرض اسـتـبـدال مـا هو درامى بما هو سردى،خلط المسرح الملحمى بالسرد. إننا لا نتقاسم التفسير،على سبيل المثال الذى تقدمه Elena Mataعما تسميه هى " النموذج البريشتى":

يقـدم النمـوذج البـريشـتى مـثـلا واضـحـا عن الوضع السـردى بسـيـادة تأليفية،فاعل التعبير يوضع خارج العالم الدرامى، ويظهر حول الشخصيات التى تندمج مـعـه سـيطرة خـلاقـة.كنتـيـجـة،سـتـحـتـمل روايتـه،بدون صـعـوبات كبيرة،الاسـتطرادات المتواصلة ،التأملات لكل نوع،حوامل معلوماتية إضافة حول الظروف المحددة التى تتطور فيها الأحداث،متضمنة الوصول إلى كسر الحدث إذا ارتأت هذا مناسبا.بناءات من هذا النوع مساوية للراوى الذى يسميه "چينيت " G.GENETTE"روائى مهرطق" (١٩٩٨: ٢٠٥).

فى مـسـرح بريشت لا يوجـد سـيطرة "تـأليـفـيـة" تلغى أو تعلو الشخصيات.الشخصيات شخصيات مسرحية واقعية، الشئ نفسه يحدث فى مسرح باى إنكلان Valle' Inclan حيث يمكن أيضا اكتشاف ذلك" التحكم الخلاق تقريبا" للكاتب على الشخصيات.الحضور التأليفى القوى،فى المسرح الملحمى كما فى الاسبربينتو،إنه معلومة لا يجدها المتفرج مباشرة معلنة أو ظاهرة فى النص أو فى العمل،بل يضيفها هو اعتبارا عن معرفة اكتسبها مسبقا أو لاحقا عن أيديولوجيا أو أستاتيكية هؤلاء الكتاب.ما يوجد فى المسرح البريشتى هو شخصيات راوية،معلقة،تتأمل حول ما يحدث على المسرح، لكنها هى نفسها جزء من المسرح.لا توضع " خارج النص الدرامى" ولا تعادل،لذلك،لأى راوٍ"روائى مهرطق" أو درامى بإفراط.أمر أن هؤلاء الرواه يتحدثون "كما لو" كانوا بعيدا عن المسرح أو فى مكان آخر وزمان آخر مختلف عن مكان وزمان الخيال الأساسى،ليس أكثر من وسيلة مسرحية (تباعد)فهم فى حقيقة الأمر ليسوا خارج المسرح أى ليسوا بعيدين عن الخيال العام الذى يحولهم،بطريقة حتمية،الى

شخصيات.فى المسرح يكون الراوى دائما(عليه أن يكون)شخصية،عند كونه شخصية،بالرغم من أنه يتصرف كوسيط وبعيد عن الحدث المقدم،فإنه لا يستطيع الاضطلاع بكونه الفاعل أو المسئول عن التعبير ولا عن أفعال باقى الشخصيات.يكون الراوى المسرحى من هذا النوع دائما ميتامسرحى.يمكن أن يقود العرض ويوجه التلقى لكنه لا يستطيع فرض وجهة نظرعلى الحبكة ولا على العرض.عليه التزام الصمت عند حدوث العرض.هناك يتوقف عن كونه وسيطا.

لا يعنى كل هذا أنه من غير الممكن استخدام الوسائل السردية فى المسرح.على سبيل المثال،يمكن إيقاف المشهد لوصف خشبة المسرح،شخصية،حدث يقع أو متضمنا حتى إعلان ما سيحدث.إنها وسائل تعمل بالتناقض مع تأمل المسرح وتقدمه اللاانعكاسى،التى تظهر اصطناعية(وهمية) الزمن المسرحى وإمكانية استخدامه،لكن ليس لعدم تحققه أو إذابته فى ضمير راوٍ.

لقد حاول المسرح المعاصر،بالرغم من ذلك،إدخال ما هو سردى بطريقة مباشرة فى البنية المسرحية،أو بناء عمل درامى على تلك البنية.يدرسها "زوندى" P.Szondi فى كتابه نظرية الدراما المعاصرة.يربط هذا الكاتب أزمة المسرح المعاصر بتأثير النماذج السردية على الدراما (٤٩).

الأزمة التى نحو نهاية القرن التاسع عشر تعترض الدراما- فى وضعها الحالى، ١) عن البينية الشخصية ٢) وعن الحدث ٣) يجب أن تنسب إلى التحول الموضوعى الذى يقود إلى استبدال كل مفهوم مجلوب ذهنيا بنقيضه (...).

الحاضر ١) فى الدراما مطلق لأنه يخلو من سياق زمنى:تتكر الدراما فكرة الزمن..(...) البينية الشخصية ٢) مطلقة فى الدراما لأنه بجانب ذلك العنصر لا يسجل حضور الإنسان لا من قريب ولا من بعيد (...) والحدث ٣) مطلق فى الدراما لأنه عند العثور عليه منفصلا عن الظروف الحميمية لكل نشاط والخصائص الخارجية للموضوعية،تبنى الدعامة الحصرية للديناميكية الخاصة والمحددة للعمل (١٩٩٤ :٧٩- ٨١).

دفاع زوندى Szondiعن الخاص فى الدراما مؤسس على ثلاثة عناصر: الزمن الحاضر،الحوار المباشر أو التواصل البينى والفعل الموضوعى.هذه المظاهر نفسها أبرزناها بالفعل عند تعريف طبيعة النص المسرحى.

نقول : حتى نختم،إن أغلبية الكتاب تعتبر السرد بعيدا عن المسرحة(بما فيهم جيرارد جينتى نفسه،بكل تأكيد (١٩٩٨)(٥٠) .لنرى ثلاثة استشهادات نموذجية:

المسرح هو خطاب هنا والآن + الكتابة اللاتينية ،فى الزمن الحاضر دائما،بما فيه إذا كانت الأحداث تشغل حيزا فى الماضى فإنها تقدم على أنها حاضر،كفعل أدائى،حيث إن ذلك الخطاب فعل والفعل خطاب.فى السرد،الزمن ماض دائما ويحيل إلى زمن الأحداث وليس إلى وضع التعبير (.F. de Toro 1992- 41).

- يفسر بوبس M.C.Bobes يعنى ذلك بوضوح:

حتى يكون النص الدرامى،المدرك مقدما فى مكان محدود وزمن حاضر،يتطلب الاختفاء الكلى للراوى، ولذلك لا يمكن بنائه على أنه تراكب

لزمنين،لمكانين،لشكلين من أشكال الحديث أوطريقتين لرؤية الأشياء.لا يستطيع الكاتب أن ينوب إلى راو بتنظيم المادة اللغوية والدرامية،لا يستطيع جعله يفكر فى النص، فى النص ذاته، لا يستطيع التدخل بأية طريقة،لأنه اصطلاحيا يعرض الشخصيات،حواراتها،علاقاتها، منفردة لتقيم النسيج وتداهم جزءاً من وقتها.لا يدخل الكاتب ولا المتفرج بطريقة مباشرة إلى ذلك العالم المدهش فى زمن ومكان خاص.للدراما مستو زمنى واحد،مكان واحد،بعض الشخصيات التى تمثل فى تلك الأحداث التاريخية والتى تصنع بدافعها الخاص،ليست مدفوعة كدمى من قبل راوى يمنحها أماكن،أزمنة، كلمة لصاحب العلاقة (١٩٨٧ : ٢٤٠).

يمكننا تلخيص هذه المناقشة بالخلاصة الواضحة التى أثبتتها كانوا J.Canoa عن خصائص النص الدرامى أمام النص السردى:

للغة الدرامية هذه الصفات: ١) إنها مرتبطة بالتعبير ٢) تحتاج إلى سياق براجماتى ٣) محورها الزمنى مؤسس على الحاضر، ومكانها هو الإشارة. على العكس اللغة السردية: ١) تميز المعبر عنه ٢)لا تحتاج إلى سياق براجماتى ومستقلة فى نصيتها ٣) تتجه المحورية الزمنية نحو الماضى وتغير بسهولة مستواها الزمنى والمكانى إلى آخر (١٩٨٩ : ١٦٣).

الأسلوب المباشر

نشير إلى غياب الروابط،الوصلات،العلامات أو الأفعال المدخلة، أو التى يقدم من خلالها الحوار فى النصوص السردية، والتى تفترض، بالضرورة، راوياً

مسئولاً عن الخطاب بوجه عام.يكتب النص المسرحى،على النقيض،بأسلوب مباشر.

التعبيرات خاضعة للشخصيات. نعرف دائما من يتكلم لأن التعبيرات معرفة على ذلك النحو،إنها مسئولة مباشرة عن محتوى التعبير.لا توجد وساطة لغوية.

ليس الحوار(محادثة،خطاب) محصورا على المسرح.يمكن أن يظهر فى أى خطاب آخر(قصة،رواية،شعر،مقال، تأريخ،إلخ)بالرغم من ذلك،الحوار بالأسلوب المباشر خاص أو مميز للمسرح.لكنه ليس ملمحا محددا أو ضروريا،حيث إنه يمكن كتابة نص مسرحى بدون حوار.لذلك، فإن الحوار ينتمى إلى نوع محدد لنص مسرحى،لكن علينا أن نضيف أنه أكثر الأنماط السائدة والمألوفة.ليس ما نثبته هو ضرورة أن يكون النص المسرحى حواريا.بل إنه، فى حالة احتوائه على شكل حوارى،لابد وأن يكون هذا الشكل مباشرا،كما تقتضى الصفة الحقيقية وليست السردية للخيال المسرحى.

لكن علينا أيضا فهم الأسلوب المباشر للنص المنطوق على أنه مانيفستو (إعلان)للبنية العميقة للنص المسرحى ولصفته الحوارية. إذا كان كل تعبير أو خطاب حوارى فى ذاته،ليكون قصديا،يدعم النص المسرحى ويقتنى معنى فقط بإرادته ونيته التواصلية أو البينية .ربما لذلك السبب،كما يقول " Kurt Spang المونولوج فى ذاته لا يكون محتملاً جدا فى المسرح"(١٩٩١: ١٧٠).المونولوج المسرحى دائما،فى حقيقة الأمر،مونولوج مزيف.فهو فى كل حالة،حوار أحادى،كما قال أونامونو.

المونولوج المسرحى،نقول،ليس مونولوجا حقيقيا أبدا .فعل التحدث بصوت عال،على هامش اصطلاح الحائط الرابع -الواضح بالنسبة للمتفرج والحقيقى بالنسبة للشخصية هو فعل للذاتية الجماعية،بقصد تواصلي.يعتمد المونولوج المسرحى بالكامل على العقد المسرحى،لذلك يوجد العديد من أنواع المونولوج.العديد،كوظائف يمكن أن تتجزء:من خلال" إفساح وقت"لتسمح بتغير فى المناظر أو تحول ممثل عليه أن يؤدى دورا آخر(هكذا،مبدئيا،فى المسرح اليونانى،الباروك أو العصر الإيزابيلى، على سبيل المثال)حتى إنها تستخدم كذريعة لنقل تفكير فلسفى لا يستطيع الكاتب تقديمه بطريقة مباشرة.ينحى بقليل أو كثير الكوميدى،ليجعل موقفا محتملا،ليبحث عن مشاركة الجمهور،لتقديم مرجعيات للحالية،لإنتاج تباعد،مونولوج داخلى أو سيكولوجى لإظهار صراع داخلى أو وصف الشخصية،مونولوج وظيفى ليحكى شيئا لا يمكن ان يظهر على المسرح لأسباب قد تكون (صعوبة تقنية،حياء،فعلاً ماضياً،إلخ)وسيلة للتحدث بطريقة مباشرة إلى الجمهور، وجعله يشترك فى العقدة أو المفاجأة،خلق مكيدة،إلخ.

يحدد ملمح الأسلوب المباشر والحوارى للنص المسرحى فى الكثير من الأحيان البناء والتطور للبنية الدرامية للعمل.لابد وأن ينتبه الحوار الى" مبدأ التكدس الأخبارى" :بما ان العمل جزء،من خلال وجهة النظر الإخبارية، من الصفر،فالحوار هو المحيط الأكثر طبيعية لنقل المعلومة الضرورية والواضحة إلى المشاهد وإلى أشخاص أخرى.يقتضى هذا المبدأ،تقديم،نظام،غيرمتناقض فى المعلومات والأجزاء أو الكمية المناسبة (لا بد وأن تنقل المعلومة فى اللحظة

المحددة حتى تثير توترا،مكيدة،اهتمام،فهم للجدل أو الوضع لمعنى شامل).لكن- وهنا تكمن أحدى الصعوبات الخاصة بالكتابة المسرحية- لا يمكن أن تقدم هذه المعلومة على هذا النحو.التعبير عنها،مضافة من قبل الكاتب أو من الشخصيات من الخارج،بل تدمج مع الحدث والبينية الحوارية.المنبثقة منها.

الحوار المسرحى شكل خاص للغة.يمكن أن يدرس كخطاب ابتداء من المبادئ العامة للبراجماتية.بالرغم من ذلك، علينا أن ننتبه إلى أن هذه المبادئ خاضعة إلى الاصطلاحات المسرحية،من جانب،ومن جانب آخر. إلى تحويل القاعدة التى لا يجعلها المسرح ممكنة فقط بل المستلزمة لبناء حقيقتها الخاصة الفنية.فى المسرح لا يكون الكلام والحوار كما هما فى الحياة.مطلب عام بين الحوار المسرحى والمناقشة هو الحاجة إلى الاهتمام بالنص والوضع لفهم الرسائل،المبادئ التى تساوى كثيرا بالنسبة للمشاهدين مثلما هى للشخصيات،يقتضى الأمر نطاقاً عاماً للمرجعية يسمح بتحقيق استدلالات وعمل سياق للوساطة الخاصة لكل محاور لتستطيع إضفاء معنى على كلماتها.فى حالة المسرح يتأسس هذا السياق العام على فرضيات اللغة العادية، وبالأخص على الفرضيات الداخلية التى تخلق عالم الخيال المبنى على المسرح.

يظهر تعقيد النص المسرحى فى التنوع الكبير للوظائف التى يمكن أن ينجزها.بالإضافة إلى المشار إليها نستطيع إضافة:

- وصف الشخصيات.

- بناء الزمان،المكان،والسيناريو أو تطور الأحداث.

- إقامة رتب،سلطات،صراعات،مكايد،سيطرة،إلخ،فى العلاقات البينية الشخصية أو فى الشخصيات.

- يشترط،يحدد،ويثير أفعال سلوكية،لفظية وغير لفظية.

- إنها متضمنة فى التصرف وليس مجرد إلهاء أو هذيان.

(تهتم بعلاقتها بالحدث،الصراع،سلوك الشخصيات)

- مطابقة،ليس فقط للمعبر أو المحاور بل إلى شروط التعبير والتلقى.

لا يجب أن يكون الحوار المسرحى،بالاختلاف عن المناقشة العادية،بشكل حتمى مركزا فى موضوع واحد مباشر،أو أن يتطور حسب المنطق أو الترتيب النحوى والدلالى المألوف.إنه يتبع شيئاً أكثر عمومية(المعنى أو التفسير الشامل للعمل) وتبعا لتلقى المتفرج،الذى يبرر ويجعل أشكالاً غير مألوفة من الحوار ممكنة.الاتصال بين كاتب- متفرجين عنصر متجاوز للبنية ليحول ما ليس مقبولا فى المناقشة العادية إلى مقبول.

من المناسب أن نفرق،حتى نحلل الحوار المسرحى بشكل أفضل،بين المعنى والمدلول.المعنى هو المحتوى المرتبط بشكل اصطلاحى وثابت بمعبر وبه يبنى رسائل تناسبية،نصية، استدلالية حرفية.المدلول هو كل المحتوى المعرفى الذى تنتجه علامة أو رسالة فى وقت وظرف محدد :مدلول لغوى،معلومة مرجعية وقيم برجماتية (غير تعبيرية ،ضمنية،مجازية..) فى الحوار المسرحى(كما فى المناقشة العادية) المدلول أكثر أهمية من المعنى.الاختلاف بين المعنى والمدلول أحد أكثر

الوسائل المسرحية التى ارتادها الحوار المسرحى المعاصر.مدركا لصعوبات التواصل للإنسان المعاصر،لتباعده ،لفقر وغياب هوية العديد من علاقاته البينية،يجبر الكاتب المسرحى المعاصرعلى أرتياد كل إمكانيات الحوار،يحمله حتى حدوده العقلية أو الأدراكية.لذلك فان الحوار المسرحى مليئ بالإضمار،عدم التواصل،التجزئة،كسر للنظام المنطقى والنحوى،البواطن،المجردات،عدم الشخصية،الخلو من المعنى.من هذا المنظور،يؤصل المسرح شيئاً موجوداً فى المناقشة العادية.

كسر قوانين البناء والتطور للمناقشة العادية،بالرغم من ذلك،لا يمكن أن يؤدى إلى موضع غير تواصلى كلية.بمعنى،لا يستطيع المتفرج وضع معنى وتفسير متماسك للعمل ،باستقلال عن البنية الغير نظامية أو الغير منطقية للحوار.تبدو لى التحديدات التى صنعها "زوندى" P.Szondiفى هذا المعنى مناسبة.حيث يبرز، فى المقام الأول،الخاصية المستقلة للحوار المسرحى: "سيكون حواراً درامياً "موضوعياً" بينما يحافظ فى حدوده المحددة على الشكل المطلق للدراما ولا يحيل لأبعد من العمل،ولا إلى عالم البيانات المعرفية،ولا إلى الكاتب المعرفى" (١٩٩٤: ٧٥).

يحدد بعد ذلك إخفاقات المسرح المعاصر فى محاولة إلغاء حوارالنص الدرامى مستبدله بالمونولوج الروائى:" عندما تتبدد العلاقة البينية الشخصية يتفكك الحوار إلى مونولوجات، وعندما يسيطر الماضى على الحوار يتحول إلى مركز مونولوجى للذكرى"(١٩٩٤: ٩٣).

بفطنة،يكتشف العلاقة بين غياب الحوار المسرحى الحقيقى(البينى،التواصلى،المتصارع) وظهور "مسرح اصطلاحى"،تنعزل فيه الشخصيات،فى ذاتيتها،لا تتبادل التوترات،العواطف،الصراعات الحقيقية،الحية،متضمنة فى أحداث درامية وحاضرة،بل تحدد علاقتها البينية محادثات فارغة بدون هدف أو معنى.

إذا كان الحوار فى الدراما الحقيقية مكاناً عاماً يجعل حميمية الدراما الشخصية موضوعيا،الآن ستتحول إلى إغتراب(نفور) تبعا إلى الفاعلين حتى نهايتها كظاهرة معطاه ذات كيان خاص.وينتهى الحوار بتحوله إلى محادثة(...)

منذ اللحظة التى تطفو فيها المحادثة بين الأشخاص بدلا من ارتباطها(حل وسط)،تتحول إلى محادثة بدون التزام.الحوار فى الدراما لا رجعة فيه وتابع لكل واحد من ردوده.يطرح فى حالته التسلسلية السببية وقتيته الخاصة الغير مدركة لمضى الزمن.من هناك تنفصل الصفة المطلقة للدراما.فى المحادثة الأمرمختلف. ليس لديها جذر ذاتى ولا هدف موضوعى: لا تمتد ولا تترجم إلى أفعال.لذلك السبب لا تمتلك أيضا وقتية خاصة، وتشارك،فى النهاية، فى الزمن "الحقيقى".وحيث إنها تخلو من جذر ذاتى فليست ألتماساً يسمح بتعريف أى فرد.بالطريقة نفسها تركز موضوعيتها على صدى القضايا الحالية، اجتياز دراماتها الشخصية إلى أمثلة للمجتمع الحقيقى(...).

وحيث إن المحادثة تتحاشى كل التزام فمن غير الممكن ترجمتها إلى فعل (١٩٩٤: ٩٤- ٩٥).

"أزمـة" الحـوار المسـرحى هى إعـلان لتـوترات المسـرح المعـاصـر، ولما لديه من صعوبات لدمج "دراما" الإنسان المعاصر فى بينيته النصية.ولقد ضخم الطريق الذى تسلكه (يدمر الحوار المسرحى المنطوق بخاصة ويستبدله بتعبيرات بقليل أو كثير اعتباطية أو خالية من الفعل الدرامى) أزمة المسرح،لذلك يُفرض شكل جديد لبناء الحوار الذى يرجع إليه وظيفته ومعناه الدرامى المحدد:

بين المفاتيح التى ولدتها الأزمة الحقيقية التى مرت بها الدراما فى النصف الثانى من القرن التاسع عشرعمل تلك القوى التى تعزل الإنسان وتقتلعه من العلاقة البينية.

يجد الأسلوب الدرامى، المهدد بالموت بسبب عدم قدرته على إبقاء الحوار حيا،طريقا للتحفظات منذ اللحظة التى يصبح فيها الحوار مستحيلا فى نطاق محدد ويتحتم عليه أن يعاود أدراجه فى الطريق إلى الحوار (١٩٩٤: ١٠٣-١٠٤).

استرجاع المعنى المباشر والمسرحى للحوار إلى المسرح، تتحد معه العناصر الخاصة بالذاتية واشتياق الإنسان المعاصر ("الانزعاج" فى الثقافة كما أسماها فرويد)،يوجد هنا أحد أكثر التحديات فى الكتابة الدرامية الحالية صعوبة.مسرح يتأسس على الأحلام،اللاشعور،اللامعقولية،الدوافع والخفقات الأولية،الأساطير والطقوس البدائية، الرغبات الأكثر عمقا "للنفس" أو "الروح"(الصوفية، النشوة، الوحى فى الأديان والمسارح الشرقية)، رفض الاصطلاحات الاجتماعية، أسترجاع شعور الدهشة أمام الطبيعة، الألم،الجنسية، الموت، إلخ،كل ما كان يحث

عليـه الطلاعييـون المسـرحيـون منذ Alfred Jarry y Artaud حتى اليـوم بشكل بلاغى وقهرى فى كثيـر من الأحيـان، لكن دائمـا برغبـة متجددة وتجريبيـة تركت أثرها على كل المسرح المعاصر،كل ذلك،نقول،ينتج غير متوافق مع فكرة طبيعية أو واقـعيـة للحـوار،لكن، فى الوقت نفسـه، تظهـر صـعوبات التـغـاضى عنه.لا يقـدم الرفض البـسيـط للحـوار(للنص، من المعتـاد القـول خطأ) أو تفـككه الدائم،أى حل مـرضي لتلك المحـاولات لدمج "مـا هو غـيـر مـعـقـول"(سنقـول،مـبـسطـا) على المسـرح،مسـرح القـسوة،مسـرح اللاوعى،مـسرح العـبث،المسـرح المضـاد، مسـرح الرعب،مسـرح الموت،المسـرح المقـدس... خلف كل هذه الصيغ يختـفى البـحث عن شكل جديد للحوار المسرحى حيث يناسب كل ما قاله الطليعيون المسرحيون(التى تبـدأ بـ أوبومـلكا لألفـريد چار، ومسـرحـيـة حلم للكاتب أوجسـت سـترندبرج Ubu rey للكاتب A.Jarry وكـومـيـديا الأحـلام للكاتب (A.Strindberg ومـحـفـزيهم الأكثـر إبرازا مـاييـر هـولد وارنو(Meyerhold y Artaud.بلا شك. وأيضـا آبيـاو كــريج وبيكاســو روباى انكلان ولورك وبريشت وبارو ... الـخ Appia- Craig- Piscator- Valle Inclan- Lorca- Brecht- Barrault) بالظهـور فـى المسـرح منذ ان "اكتشف" فرويد اللاوعى والأنثروبولوجيا(بشكل أساسى) فتحت الأعين للإنسـان المتـدين الغـربى على مـعـرفـة ثقـافـات أخـرى،التى أدت إلـى وضع "البـدائيـة"(الدمج لطقوس، أسـاطير، احتفـالات دينيـة، كرنفـالات، أعيـاد شعبيـة، مديح لبلدية، العشيرة، الجماعة، تمجيد الجسد، الدفاع عن الفكر"فيـزيائى"، "متوحش"، "غيـر منطقى"، إلخ) كمحـرك للتجديد المسـرحى.كل هذا أنصب فى أزمة الحوار المسرحى التقليدى،ظاهرة يجب أن يضـاف إليها الأزمة الخاصة التى اقتـربت منهـا الكتـابة الأدبيـة الخـاصـة منذ الرمـزية نفسـها والأكثـر وضوحـا منذ

التعبيرية،الدادية والسريالية،لإبراز الطليعية الأدبية الأكثر تأثيرا فى المسرح والكتابة المسرحية.ولقد أفرزت كل هذه الحركة الفنية والفكرية منذ بدايات القرن العشرين بشكل أساسى أزمة الحوار المسرحى إذ إن كل التجديدات الأخرى (للمكان المسرحى وتأويل الممثل،بالأخص، حيث تركز غالبية المحاولات التجديدية) استطاعت الاندماج بدون الكثير من المشاكل على المسرح.مما أحدث فى الحقيقة صعوبة لا نجاة منها تقريبا. كان التغاضى عن الحوار فى شكله الأكثر عناصرية،ذلك الذى يسمح بتطور للأحداث الدرامية المرتبطة بشخصيات حقيقية،متخيلة ومحتملة فى آن واحد.وجدت حلولاً لكنها جزئية:منذ إلغاء الحوار المنطوق والتجديد الأستاتيكى للإيمائية والبانتومين(سيكون "مارسيل مارسو" Marcel Marceauأحد النماذج الأكثر إبرازا)، لاقتحام الحوار المسرحى المضاد(المسرحى تماما اليوم) لـ أنيسكو وبيكيت الذى، بعيدا عن تدمير المشهد أو الشخصية،بمسرحه أكثر،أو ببناء الحوار المضاد للطبيعية "لباى أنكلان" باختراع الأسبربنتو، التعبير الخالص للدرامية والمسرحية ،أو،بشكل فعال أيضا وأصلى،تحضير العمل والحوار الدرامى على أسس غنائية،شعرية وصور منامية وغير معقولة فى حالة "جارسيا لوركا" فى الجمهور، وكل ما أعلنه هذا العمل ،دراميا،أخفق.

ربما يكون من المهم،الوصول إلى هذه النقطة من الشكوك والصعوبات، أن نذكر أفكاراً عناصرية إلى حد ما، لكنها ليست أقل وضوحا لهذا السبب،حول الموضوع الذى يشغلنا،الخاص بطبيعة الحوار المسرحى:

١) أنه لا يوجد عمل مسرحى ولا عرض درامى بدون نص.

٢) أنه لا يجب خلط النص بالحوار.

٣) أنه لا يوجد مسرح "إيمائى" من جانب، ومسرح" لفظى" من جانب آخر، لسبب بسيط أنه لا يوجد نص لفظى(منطوق،حوارى أو على طريقة المونولوج)بدون إيماءة إذ إنه من غير الممكن التحدث بدون الجسد،أى،بدون الإيماءة،بأقل قدر يكون. من المستحيل العمل حول الكلمة بدون العمل فى الوقت نفسه حول الجسد(الإشارة،التعبير،الوضع،الوضعية).

٤) إمكانيات مسرح بدون نص حوارى(شخصيات تتحدث)،بكونه لامتناه تقريبا، إمكانيات مسرح بحوار أكثر بكثير،كما يظهره ويثبته تاريخ المسرح(الغربى والغير غربى).

٥) تنطلق الصعوبات المحددة لبناء أو كتابة نص مسرحى من إثبات عام يقول، فى المسرح" لا يكون الحديث كما فى الحياة" (بقدر ما ترغب المحاكاة فى الأقتراب من الحقيقة)لكن،فى الوقت نفسه،لا يكون الحديث أيضا "كما فى الأدب"(الشعر والرواية،نقول،حتى نكون محددين أكثر)." لغة ثالثة، إذن، من أجل المسرح؟" ، لغة ذات خصائص نشاطية للحديث العام- للغات الشائعة -وللجماليات الأدبية الخاصة،بدون أن تكون لا الأولى ولا الثانية: ليست أدبية خالصة ولا لغة دارجة؟ يسأل ساسترى .(48 :2000) A.Sastreبعد إثبات أن الواقعية أو الطبيعية ليست الحل(صنع ثمل كبير فى المسرح بمعنى درجة واضحة وعدم المساعدة من قبلنا فى بريرة مؤلمة خاصة بالسكارى العظام"(٢٠٠٠ : ٥٢)، يخترع A.Sastreكلمة "متحدثة" ليسمى تلك اللغة المسرحية ذات التعريف

الشديد الصعوبة،موضوعاً سنعود إليه لاحقا، ليستخدم ما سبق لتفسير ما يسمى فى الأدب"أسلوب مباشر" وما نطبقه هنا على تعريف النص المسرحى.

مشروط بحتميات

ليكتب كاتب مسرحى،عملا مسرحيا،يحتاج إلى أن ينظر بعين الاعتبار إلى سلسلة من الحتميات،الشروط أو التحديدات المسبقة.لا يعنى هذا أن حريته الإبداعية ستكون مقهورة أو محدودة،بل إنها يجب وأن تتطور بالاتفاق مع بعض الافتراضات الأساسية التى ستجعل ذلك الإبداع ممكنا تماما ستزيد كفاءة وجودة عمله إذا كان يعرف دمج وشرح النص اعتبارا من تلك المقدمات العامة،ويطابقها بها،أكثر من محاولة انتهاكها أو "تجاوزها". بالطبع يستطيع كاتب تغييرالملاءمات المسرحية لعصره،كما فعل "لوبى دى بيجا" أو "باى-أنكلان"،لكن سيكون ما يفعله هو أنه يؤكد على وجود تلك الاتفاقات والحتميات،وليس العكس.

الشروط التى نشير إليها هى:

١) مكانية: يعرف كاتب النص المسرحى أن ذلك النص سيحمل إلى مكان مسرحى حقيقى، إن على مكان القصة الخيالية أن "يسع" فى مكان ما حقيقى، مادى، مهما يكن،بقدر تصور أو تخيل أنه فارغ، ممتلئ، محدود أو غير محدود. سيكون مكان الخيال دائما مكاناً"منظماً صالحاً للمسرح"،"ممكن" يستطيع الكاتب تحديد هذا المكان بقليل أو كثير، أو تركه بالكامل إلى تجسيد المخرج أو مهندس الديكور،لكنه سيكتب دائما مفكرا فى أن على الحبكة والشخصيات أن تتحرك

فى مكان حقيقى،ثلاثى الأبعاد،معمارى،وكل ما يقتضيه هذا: لابد وأن يكون مكان القصة الخيالية قادرا على أن يكون متحققا،مجسما،مرئيا أو مدركا للمتفرجين.

٢) زمنية: يخضع النص أيضا إلى تحديد الزمن الحقيقى للعرض،مهما يكن من أمر. يمكن أن يستمر زمن القصة الخيالية حسب ما يقدر أو يقرر الكاتب تبعا للأحداث أو الأفعال،لكن ذلك الزمن،بقدر طوله،لابد أيضا وأن "يسع" فى زمن حقيقى،الذى يستغرقه عرض العمل المسرحى، المحدد دائما.

٣) (التشفير) المسرحي الموجود قبلا: لابد وأن يضع الكاتب المسرحى فى اعتباره أيضا وجود أشكال،أساليب،أنواع وأنواع ثانوية خاصة بالتاريخ المسرحى وباللحظة التاريخية التى يكتب فيها،يمكن أن يتخلص من تأثير محدد،لكن سيكون من الصعب جدا بالنسبة له أن يغض النظر بالكامل عن كل النماذج الموجودة،الماضية والمعاصرة.يستطيع أيضا خلق نوعه الخاص،شكل أو أسلوب (كما فعل باى-أنكلان) لكن وحتى فى هذه الحالة سنكتشف حضور لبينية نصية مسرحية.لا أحد يكتب من الصفر وعلى الأقل فى المسرح.كما يقول ساسترى A.Sastre " إنه شاعر لأنه كان يوجد شعراء آخرين،مثل كونه كاتباً دراميًا لأنه كان يوجد كتاب دراما"(٢٠٠٠: ٢٥١).

٤) االتقاليد المسرحية: علينا أن نضيف إلى كل ما سبق التقاليد الخاصة بالفترة،بعضها ذو أصول قديمة جدا، والأخرى خاضعة لصيحات متغيرة.تؤثر، على سبيل المثال:

- على مدة وتقسيم العمل المسرحى(يتجه اليوم فى كل مرة أكثر،على سبيل المثال، إلى الفصل الواحد وإلى زمن لا يتجاوز الساعة والنصف،حتى وقت قريب كانت المسرحيات تستمر لأكثر من ساعتين وكانت تقسم إلى فصلين،فى فترة لوبى وكالديرون قسمت الكوميديا إلى ثلاثة فصول والعرض للكوميديات المسرحية كان يشغل المساء كله،وكان يمكن أن تستمر مسرحيات الأسرار المقدسة فى القرون الوسطى إلى عدة أسابيع ،إلخ).

- على اللغة(لا تراعى اليوم "اللياقة"-الملائمة للطبيعة الاجتماعية للشخصية،نبيل أم من العامة- وطريقة الكلام للشخصيات يمكن أن تكون شعرية،مثقفة،سامية أو على النقيض،فظة،بذيئة،قاسية...،بعيدا عن المنزلة الاجتماعية للشخصية،وهو ما كان مرفوضا فى زمن آخر).

- على الأزياء(نقبل اليوم الاستخدام المتعمد للمفارقة الزمنية،الأشكال المتحررة،عدم الملاءمة،إلخ).

- على الديكور(اليوم لا يجب وأن يكون واقعياً، محاكى ولا حتى محدداً).

- على طريقة الأداء(لا يستخدم اليوم الإلقاء المفخم ولا التمثيلى، على سبيل المثال) إلخ(٥١).

يسترجع نص مسرحى،يضطلع،يفسر،يعدل ويهيئ من كل هذه الشروط والملاءمات السابقة. إنها أحد خاصياته الأخرى،التى يتميز بها عن نصوص أخرى(أدبية أو غير أدبية) لا تخضع للتحديدات نفسها (والتى ليس لديها،

لذلك،الإمكانيات الأبداعية نفسها،الجمالية والتأثير نفسه على متلقيها).

المرسل إليه المتعدد

للنص المسرحى العديد من المرسل اليهم،ليس فقط الاتصال بين المرسِل والمستقبل.من جانب، يكتب النص- بالقياس باضطلاعه بإمكانية تقديمه - للممثلين،للمخرجين،لمهندسى الديكور،للفنيين،إلخ.الذين يستطيعون أخذه كأساس لعملهم لبناء العرض.بعد ذلك، فى حالة النص الحوارى،على الأشخاص الذين يجسدونه ويعرضونه،التحدث متوجهين إلى شخصيات أخرى،يتفاعلون ويتصلون بهم.إنهم مرسل اليهم داخلين.فى النهاية، يوجه النص المسرحى،فى آخر كل شئ، وإجماليا، إلى كل المتفرجين الممكنين.تعقيد هذا المرسل إليه المتعدد،كل واحد بتوقعاته الخاصة ومتطلباته،يجعل الكتابة المسرحية خاصة صعبة.بكيفية معينة،كل واحد من هؤلاء المرسل إليهم لديه "أفق التوقعات"الخاص به، وهو ما يجب وأن يضعه الكاتب فى اعتباره.لا يكفى، كما فى الأدب، استراتيجية مبنية على نموذج القارئ الوحيد (ايكو ١٩٩٩: ٧٣).

غيرتام

لابد وأن يتقبل النص المسرحى إمكانية عدم تعريفه بذاته فقط،أو يحتوى،على كل عناصر العرض،ولا يحدد قبلا وبالكلية كل شروط التعبيروالسياق الصريح. إنها نتيجة أخرى لوظيفته الأساسية،الخاصة بخدمته أو إفساحه المجال لفعل العرض.

لا يستطيع تحديد المكان المحدد،ولا الممثلين،المخرج،التقنيين أو الجمهور.وأيضا لا يستطيع تحديد شكل تمثيل الممثلين،صوتهم،رناتهم،اللغة الغير لفظية،المجازية ،المكانية والبرجماتية،إلخ.سيحاول كل كاتب،تبعا للعمل المسرحى أو لأسلوبه والأولويات،معرفة وتوضيح أوالإشارة إلى هذه العناصر،من خلال الوصف الدقيق لصالون،لإشارات شخصية ما أو على النقيض، سيترك للمخرج،الممثلين والفنيين مهمة تجسيده أو خلقه (ستكون الأمثلة البارزة.(A.Buero Vallejo y Heiner Muller) . تحدد النصوص، بهذا المعنى،(وتكتب مسبقا) بطريقة خاصة العرض،لكن لابد وأن يضطلع أى نص مسرحى "بنقصانه" كأحد ملامحه الأساسية.لا يتعلق الأمر فقط،كما فى أى نص آخر،بوجود تجويفات أو فراغات يتحتم على المتلقى ملئها بتعاونه(افتراضات أبيستمولوجيا،ثقافية،نوعية،وضعية،إلخ).ولا ،كما فى الأدب،لإستراتيجيات خاصة للكاتب حتى يشرك القارئ،بل لإضمارات وتجويفات محددة،خاصة بالطبيعة الوظيفية للنص المسرحى.

يمكن تعديله(متغير)

يضطلع النص المسرحى،لذلك وكشرط محدد،بأنه يمكن تعديله ليتحول إلى العرض،ليكون خاضعا لتغيرات.يمكن أن تكون هذه التغيرات بقليل أو كثير مبررة،لكن،من حيث المبدأ،يجب أن يتقبل النص كونه قابلاً للتعديل.يبنى النص المسرحى الجيد تحديدات داخلية،بتلك الطريقة التى تجعل من السهل مطابقة التعديلات الصحيحة والغير صحيحة.لهذا لا تخل بالمبدأ العام الخاص بأن النص المسرحى ليس، لغائيته الخاصة،نصا منجزا،مغلقا،لا يجوز لمسه،مثل حالة

النص الأدبى بوجه عام.يستلزم فعل العرض أن يتمكن كل أعداد مشهدى من تعديل النص الذى يرشده،يدعمه،محتوى أو نص-سابق،حسب الأحوال.لدى كل كاتب،بالرغم من ذلك،الحق فى رفض تلك التعديلات الغير مقبولة،المناقضة للمعنى أو هدف العمل أو إدراكه الجمالى.ليس من الممكن التعريف بشكل مسبق لأين يبدأ أو ينتهى التفسير الصحيح أو الغير صحيح،الاستخدام أو سوء الاستخدام ،عرض نص أو اختلاق آخر. بالفعل،يفسح هذا الإبهام المجال إلى العديد من الاحتمالات، مثلما يعلن بخاصة فى عرض الكتاب الكلاسيكيين : الترجمة، الاقتباس، الرواية، إعادة الإبداع، التنقيح، التحيين، إلخ(٥٢).

يمكن تفسيره(تأويلى)

أيضا لا يستطيع النص المسرحى البناء بتلك الكيفية التى تسمح بتفسير واحد فقط (الدلالى) صحيح.يخضع النص المسرحى دائما إلى عملية من التفسيرات المتعددة(المخرج،الممثلين،المتفرجين)بمثل القدر فى الفترة أو اللحظة التاريخية التى يكتب فيها وعلى مدى بقائه المحتمل.يمكن أن يكون للكاتب قصد واحد،وكذلك العمل المسرحى،لكن ذلك القصد من قبل الكاتب والقصد من العمل لا يحددان أكثر من كونهما حدوداً لتفسيرات غير مقبولة،لا تكون أبدا تفسيرا واحدا وصحيحا.تجبر العلاقة الوثيقة التى بين العرض والجمهور،المسرحيات على التطلع إلى البقاء فى الزمن ("الكلاسيكيات")،ليمكن دائما تقديم تفسير معاصر للعمل المسرحى من جانب المتفرجين- حيث لا يمكن فهم المسرح بدونهم-،مهما يكن من أمرالأصل التاريخى للنص.

يتحدث بصفة متكررة عن الإبهام،المشير إلى الاحتمالات التفسيرية لعمل مسرحى،كملمح أساسى لكل نص درامى أو أدبى،لا تبدو لنا كلمة شديدة الدقة،لأنها تفسح المجال لسلسلة من سوء الاستخدام أو الغرابة فى تفسير الأعمال المسرحية (وأعدادها)المجازة دائما بموضوع الإبهام.نعتقد أنه يكفى القول : بأن كل نص مسرحى لابد وأن يكون مفسرا،ليس مغلقا دلاليا.ولا أن يفرض تفسيرا واحدا فقط ،بدون الحاجة إلى أن يدعو إلى قراءة ذاتية غير محدودة للنص.توجد أعمال مسرحية،بالإضافة إلى ذلك،على الأقل فى نية الكاتب،لا تدرك بلا جدوى كمبهمة.لايزال،ممكنا أن تكون غالبية النصوص المسرحية الغير معاصرة مكتوبة من خلال الافتراض المناقض: الخاص بعدم الإبهام.ولقد حالت الصفة الشديدة الأيديولوجية والاجتماعية للمسرح بكل تأكيد دون ذلك الإدراك المعاصر لنص مسرحى "مفتوح".هذا لا يعدل أمر أن كل نص مسرحى مفسر،بقدر إغلاقه الشديد الذى كان موجودا فى قصد أو إدراك الكاتب. مبدأ صالح لكل نص أدبى،والأكثر للمسرحى، بسبب أنه مكتوب وفى اعتباره تمثيلا أو تحيينا ممكنا. وهو ما يتطلب قراءة مفسرة دائما جديدة أو مختلفة. دالة، بين أسباب أخرى، لوجود المتفرجين بأفكار، أذواق واهتمامات جديدة ومختلفة ("بأفق توقعاتهم" الخاص).

لكن، فى الوقت نفسه، علينا تأكيد أن كل تفسير صحيح يولد أو يتولد من النص نفسه الذى يترك ،فى بنائه نفسه،تجويفات وثغرات تسمح بتلك الزيادة فى قيمة المعنى.كما يقول " U.Eco نص ما هو منتج نصيبه (نوعه) التفسيرى يجب وان يشكل جزء من الميكانيزم المولد الخاص به:يعنى تولد نص تطبيق استراتيجية

تستبعد التنبؤ بحركات الآخر"(١٩٩٩: ٧٩).على الكاتب ان يحتاط لنموذج قارئ (نموذج مخرج،نموذج ممثل ونموذج متفرج،فى حالة النص المسرحى) يشارك فى تحقيق النص، ويحقق تفسيرا متماسكا عن نفسه. من المناسب هنا ذكرالتفرقة التى وضعها ايكو بين الاستخدام والتفسير.يكون الاستخدام فقط تبعا لمتعة القارئ وعلى هذا النحو فهو حر،رغم أننا نستطيع رفض استخدام منحرف أو خبيث للنصوص. هذا الاستخدام، فى حالة المسرح المقدم (فعل اجتماعى، ليس مجرد قراءة خاصة)،نظن أنها ممارسة مرفوضة، بقدر ما يحققها المسرح المعاصر أحيانا بتسامح تام.المسرح حدث اجتماعى، وعليه يجب وأن يحترم "حقوق المؤلف" و"حقوق العمل" الذين هم أيضا،"حقوق المتفرجين". بسبب الصعوبة التى تنتج فى بعض حالات التفرقة بين الاستخدام (سوء الاستخدام) والتفسير، نعتقد أنه من الضرورى الإشارة إلى هذه التفرقة النظرية إذ إنه على النقيض لن نقول إن نصاً مسرحياً متغيراً (التأثير فى النص نفسه) ومفسراً (التحقق لبعض معانيه الممكنة)، بل ببساطة مستخدم أو متاح بدون أية قيود،نص يمكن للمخرج، الممثل والمتفرج أن يفعلوا به ما يرغبون، بلا حدود ولا شروط مسبقة من أي نوع. إذا كان الأمر كذلك، سندمر أو سنلغى، ليس الكاتب فقط، بل النص نفسه،الذى سيبقى به أي نقاش أو تفرقة نظرية.

الحاجة إلى نص وسيط

نفهم نصاً وسيطاً على أنه نص معد من قبل المنتجين(مخرج،ممثلين، مصمم مناظر،مصور...) أو فنانى الإخراج لعمل مسرحى محدد لجعل العرض ممكنا.

ننطلق من الافتـراض الخـاص بأنه يمكن ظهـور النص الأصلـى على المسـرح فى أحايين نادرة جدا بدون إجراء تعـديلات عليه، إعدادات، محذوفات، إضـافـات، إلخ. اليوم لا يدرك العـرض على أنه مجـرد توضيح أو ترجمة للنص على خشبة المسرح.كما ذكرنا، ليس إعداد النص شيئا مخالفا للقاعدة أو مناقضا لخـلاصة النص المسـرحى نفسهـا، بل على النقيض،يضطلع فـى إدراكه نفسه بأنه، بقدر إعداده جيـدا،سيكون فى حاجـة دائما إلى نص وسيط بينه وبين العرض.فـيمـا يتعلق بمخـرج العمل المسـرحى الإعداد النهـائى لهذا النص.الذى لا يحتاج إلى أن يكون مكتوبا على نحو بين،بالرغم من أنه يكون تقريبا كذلك.يمكن أن يحتوى على عـدد كـبيـر أو قليل من التـعليـقـات أو الإيضـاحـات، الإضـافـات، المحـذوفـات أو التـعـديلات أو يكون أمـينا بقليل أو كثيـر على نص الكاتب الأصلى.يسـمح النص الوسيـط بتجـاوزالنـص الأولى للكاتب إلى النـص النهـائى للعـرض.يجسـد و"يغلق" النص(ليس تفسـيـره أو مـعناه).ضـرورة هـذا التـجـاوزهى،بأختـلاف عن أى نص أدبى آخـــر، اضطـلاع النص المســرحى.نفــهم من نص وســيط أنـه ســواء نص تقنى(دفتـرالإخـراج،على سـبيل المثـال)،مثل التـغـيـرات التى تجـرى حـول النص المنطوق الأصلى(٥٣).هذا يعنى، أن المرور من النص المكتـوب إلى العـرض يتطلب كـتابة وإعـادة كـتابة للنص الأصلى أو الأسـاسى.فى النهـاية،هذه نتـيـجـة للملمح الأسـاسى الذى يعرف النص المسرحى:كونه مكتوبا تبعا للعرض.ذكرنا بالفعل أن الكاتب لا يسـتطيع أن يحتـاط لكل شـروط التـعـبيـر والعـرض.يسـتـخـدم النص الوسيط لتعريفهما وتجسيدهما. يعرف السياق البرجماتى والتمثيلى ويهيأ،تبعا لتلك الضـروريات المجسـمـة،النص الأصلـى إلى الإخـراج (على سبيل المثال، يلغى جـملة تكسـر الإيقـاع أو التـوتر، يغيـر تعـبيـرا ينتـج مناسـبـا قليـلا "للإلقـاء" أو

النطق،يلغى تعليق سيمنع تنقل الممثل على خشبة المسرح، إلخ) بالطبع، إن هذا النص الوسيط،البرجماتى أو التمثيلى خاضع للقيود أو التحديدات التى وضعناها فى البابين السابقين (٥٤).

وأخيرا،توجد بيئة أخرى للتشويش،نحتاج إلى توضيحها من أجل فهم أفضل وتعريف للنص المسرحى.نحن نشير إلى التمييز بين النص المخصص لحوار الشخصيات والنص الذى يحدد الإخراج، المسماة بالإرشادات أو التعليمات . أعتبارا من تعريف رومان انجريدن Roman Ingarden 1971 تقريبا يطلق كل الكتاب على الأول، نصاً أساسياً وعلى الثانى،نصاً فرعياً، مؤسسين هكذا مرتبة يعتبر بواسطتها النص الحوارى أفضل أو أكثر أهمية من الآخر،"التمثيلى".هذا التقدير يتأسس،بلا شك، على المكانة الكبيرة للمسرح الكلاسيكى الأدبى الذى يخلو تقريبا بالكامل من التعليقات (نستخدم اللفظ "تعليقات" فى استخدامه العادى،بدون أن نفرق بين تعليمات وتعليقات،لكونه الأكثر قبولا)

وضع وتطور المسرح الحالى يجبرنا، بالرغم من ذلك، على تنوع أو تعديل هذا المنهج الشديد القبول.فى المقام الأول،حيث تنتج اليوم عروضاً مسرحية ضخمة يكون فيها النص الأكثر أهمية ليس المنطوق بل الآخر، الخاص بالإخراج.فى المقام الثانى، لأن، من خلال وجهة النظر البنائية والوظيفية، الشديد الأهمية أو الضرورى هو نص مثل الآخر، لايزال، علينا اعتبارهما نصا واحدا،بعيدا عن الشكل التركيبى والوظيفى الذى يتبناه.

يؤدى التقسيم والتعارض بين هذين النوعين من النصوص إلى أخطاء ذات أهمية كبيرة.أحدهم هو اعتبار النص الأساسى مثل نص "أدبى" والثانى مثل "مشهدى".تأتى هذه التسمية الثانية من M.de Marinis، ولقد توسع فى دراسات السيمولوجيا المسرحية.هذا الاصطلاح مشوش(٥٥) للأسباب التالية:

- يمنح الحوار أو النص المنطوق وضعية رتيبة خاطئة.

- يقرر اعتباطيا أن النص المنطوق أدبى،فى مواجهة "المشهدى"، الذى ليس كذلك.

- بينما، من جانب، يميز ما هو أدبى،من جانب آخر يعتبر أن المسرحى حقا هو "المشهدى".

- لا يفرق بين "عرض" و"عرض مسرحى"، يطابقهما.

- عند أنفصال النص المشهدى عن النص الأدبى يقام تعارض مزيف،كما لو كان النص الأدبى(الحوارى) أيضا نصاً مسرحياً أو مشهدياً، أى،مجسدا على المسرح،مثلما يجسد وصف مكان أو دلالة إشارية (التعليقات أو نص مشهدى).النص الأساسى هو نص للتمثيل،للعيش،للتحقق على المسرح،بالكيفية نفسها هو ما يكونه التعليق.له الخاصية الأساسية نفسها.النص الفرعى، بالإضافة إلى ذلك،لا يكون خاضعا للأول، يمكن أن يمتلك استقلاله الخاص.

بالوصول إلى هذه النقطة من المناسب تحديد أن ما هو أكثر أهمية ليس التفريق الواضح بين هذين النوعين من النصوص(أسلوب مباشر،أسلوب غير

مباشر، خاصية حوارية،خاصية تمثيلية،إلخ) بل إقامة تفريقات أخرى أكثر دقة بكثير وأكثر وظائفية وفاعلية من أجل التحليل والإعداد المسرحى. نص مسرحي ،مثلما فى حواره كما فى تعليقاته، من الممكنأن يحتوى على الأنواع التالية من " نص" (٥٦):

١- نص شفهي ، منطوق أو حواري (حديث أو خطاب للشخصيات)

٢- نص شفهي مواز (لغوى مجازىٌ أو فوق التجزئة: دلالات حول النبرة أو التنغيم ، الحدة ، المدة ،الوقفات ،إلخ. من أجل تحقيق ممكن - تمثيل ، تأويل - للنص اللفظى الحواري،من الممكن أن تكون بعض هذه الدلالات حاسمة تبعا إلى المعنى أو قصد التدخل أو المحادثة بين الشخصيات).

٣- نص ديناميكي / جسدي (دلالات حول التمثيل الصامت، الحركية، الإيماءات، الحركات، التعبيرات، العضوية، إلخ).

٤- نص مميز خارجي (دلالات حول المكياج، تصفيف الشعر، الأزياء، المظهر الجسدى).

٥- نص مميز داخلى (دلالات حول العواطف، المواقف، الشخصية، الطبع، وضع كينونة الشخصيات).

٦- نص مكانى (دلالات حول العلاقة والمسافة بين المتحاورين).

٧- نص موسيقى ورنان(دلالات حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية).

٨- نص مكانى محدد(دلالات حول الديكور، الأدوات، الأثاث، الإضاءة).

٩- نص مكانى متحرك (دلالات حول التغيرات فى الديكور، فى الأثاث، المكان المسرحى ومكان المتفرجين).

١٠- نص زمنى (دلالات حول الزمن المسرحى وزمن العرض أو القصة الخيالية).

١١- نص إيقاعى (دلالات حول إيقاع الأحداث، المشاهد، الفصول، الأجزاء أو التتابع الذى تبنى عليه أو تقسم إليه المسرحية، هكذا مثل الإيقاع أو الوقت الإجمالى).

نص مسرحى كامل أو معد جيدا يحوى غالبية هذه "الأنواع" للنص(إما متضمنة أو خواص نصية)يمكن أن يميز بينهما تركيبيا أو شكليا،ولكن ليس من قبل الخاصية العامة،التى هى واحدة فى الجميع: إمكانية العرض أو الفعل المسرحى. لا توجد مراتب، لأنه حسب الأنواع المختلفة للعمل المسرحى،ستكتسب كل واحدة منها أهمية كبيرة أو قليلة. من المعتاد أن يكون النص المنطوق شديد الأهمية فى غالبية الأعمال،لكن توجد أعمال بدون حوار. أخرى تستطيع،منح أهمية أساسية للدلالات المكانية أو للأزياء أو للإضاءة، يمكن أن يغير مؤثر صوتى معنى مشهد أو عملاً مسرحياً، إلخ. النص المسرحى هو كل شئ،وهذا المنظور الإجمالى هو ما يهم نظرية ما عن المسرح.

كما سنرى،بهذه الطريقة يتم تجاوز التفرع الثنائى المزيف بين النص والعرض، باعتبار اللغة (الكلمة،النص) ليست كعنصر يحدد،يفرض أو يصارع ضد العرض(نص منطوق-أدبى- الذى يتصارع مع الآخر- المشهدى-)، بل كمكون أساسى للنشاط أو العمل المسرحى.تتحول اللغة،بعيدا عن كونها عقبة،إلى عنصر ديناميكى مبدئى وإلى الموحد النهائى للعرض.سيسمح النص المسرحى،المفهوم على هذا النحو ببناء وإعطاء تماسك للتمثيل،يوحد المحتوى ويمنح العمل المسرحى أتساقاً دالاً شاملاً.

نحلل بعدئذ أحد النظريات عن النص المسرحى المعروفة جدا،الخاصة بـ . M.C.Bobesالمقتدية بـ M. de Marinis، تسمى الكاتبة"نص درامى" المصاغ من "النص الأدبى"و"النص المشهدى".نقول إن هذه التفرقة بين نص أدبى ومشهدى ليست شديدة الوضوح ولا فعالة.لدينا دليل على ذلك وهو أن،بعد تعريف هذين المظهرين للنص الدرامى،فى التطبيق يتم التغاضى عن هذه التفرقة ويتم اللجوء إلى أخرى غالبا،تلك التى نستخدمها نحن،الخاصة بالنص والعرض.

تبدأ بوبس M.C.Bobesمؤكدة أن هدف النظرية المسرحية هو " النص الدرامى": " هدف السيمولوجيا الدرامية هو كل علامة موجودة فى النص الدرامى وكل العلاقات التى تكتسب منها تلك العلامة معنى(...) هدف السيمولوجيا المسرحية هو النص الدرامى"(١٩٨٧: ٢٩- ٥٩). حسب الكاتبة،لهذا النص مظهران، النص الأدبى، مؤسس أساسا على الحوارات،لكن يمكنه أن يمتد لكل العمل المكتوب،بعنوانه،علاقة الدراما الشخصية،المقدمات والتوضيحات من كل الأنواع التى يمكن أن تتضمنها وأيضا التعليقات نفسها، إذا قدمت بلغة ليست

مرجعية فحسب،ونص مشهدى (تمثيلى) مشكل من كل العلامات التى تصمم فى النص عرضاً افتراضياً، والموجودة أساسا فى التعليقات،لكن يمكن أن توجد فى كل العمل، من العنوان، الدراما الشخصية،المقدمات والتوضيحات التى تتضمنها ،إلخ. هذا يعنى، يمكن أن تتوافق مع النص الأدبى،حيث إن الحوارات تحفظ على المسرح(إنها جزء من العرض) وتتضمن علامات لتحققها اللغوى المجازى.سيوجه النص المشهدى فى البداية إلى المخرج والممثلين الذين سيقومون بعمل التعديل المناسب للعلامات اللفظية للنص إلى العلامات الغير لفظية للمسرح (١٩٨٧: ٢٥).

كما نستطيع ان نلحظ،عند تضمين العناصر نفسها فى نص أو النص الآخر حدوث صعوبة شديدة فى تفريقهما: " نفس الحوارات،بمجرد أن تقال على المسرح،تنتمى إلى النص المشهدى،بالرغم من كونها فى الوقت نفسها الجزء الأكثر تمييزا فى النص الأدبى"(١٩٨٧: ٢٥).

سيضاف تشويش آخر بعد ذلك عند قول إن النص الأدبى مخصص للقراءة والمشهدى للعرض.نحن نظن،أنه على العكس، إن كل نص مسرحى مخصص للعرض،وهو ما لا يحول دون قراءته.كذلك لا يحل التعريف التالى لأنواع النص الارتباك :

النص الأدبى والنص المشهدى هما مجردات لمظاهر النص الدرامى،الذى ينال تحققه فى القراءة وفى العرض،على التوالى.عدم تغير النص الأدبى فى شكله لا يستبعد إمكانية القراءات المتعددة وبالتوازى تعرض أيضا دلالات النص المشهدى

إمكانية التعددية فى التفسيرات،التى تفسح المجال إلى طرق إخراجية مختلفة على المسرح،والتى بدورها،يمكن أن تفسر من قبل المتفرجين،عموما،بأشكال مختلفة (١٩٨٧: ٢٦).

فى نص آخر تعود بوبس M.C.Bobes لشرح ما يفهم من نص أدبى ومشهدى بدون إيضاح جيد للمفاهيم:

(النص الأدبى هو الذى) يؤسس أساسا على الحوار،لكن بدون استبعاد للارشادات،التى يمكن وأن تكون أدبية.

(النص المشهدى هو الذى) يؤسس على مجموعة الدلالات ،الموجودة فى الإرشادات أو فى الحوار نفسه،التى تسمح بإخراج النص الدرامى وتكتسب على خشبة المسرح تعبيرا من علامات غير لفظية.يجعل النص المشهدى إخراج النص الأدبى ممكنا بوجودهما فى النص المكتوب وبتواجدهما فى الإخراج المسرحى رغم أنه تحت نظام علامات مختلفة:لفظية للنص الأدبى،لفظية مجازية أو غير لفظية للنص المشهدى.لطورى العملية المسرحية(كتابة/ تمثيل) مدى شديد الاختلاف : توجه الكتابة إلى قارئ فردى، وتستخدم علامات لغوية فقط،بينما يوجه العرض إلى متلق متعدد،الجمهور،ويستخدم علامات شفهية وغير شفهية،لكن يجب إبراز أنهما ليسا حقيقتين تتصارعان على الإطلاق، كما ادعى بعض نقاد المسرح،المؤرخين أو الممارسين (١٩٩٧: ٢٩٧).

هنا مماثلة النص الأدبى بالنص اللفظى،والمشهدى بالغير لفظى.لكن التفرقة بين لفظى وغير لفظى لا تنتمى إلى النص، بل إلى العرض. لا يستطيع أن يكون

نص مكتوب لفظياً موازياً أو غير لفظى،فهو لفظى دائما،بالقدر ذاته عندما يعيد إنتاج حوار وعندما يحدد إشارة، تنغيم أو ضجيج (فيما عدا أن لفظى تفهم على أنه المنطوق فقط،وهو ما لا يوضح شيئا أيضا) يمتزج فى التفرقة بين نص أدبى ونص مشهدى وتستتر التفرقة الأكثر بساطة، تأثيرا ودلالة: الخاصة بالنص والعرض (٥٧).

فيما بعد قليل تقدم الكاتبة تأكيدا محيرا،يبدو مناقضا للتفرقة الموضوعة بمنح أولوية،على عكس ما يمكن أن يفترض،إلى المظهر الأدبى للمسرح:

اذن،فنحن نصر على أن أية دراسة للمسرح لابد وأن تتذكر ،قبل أى شئ،أن النص الدرامى ذو طبيعة أدبية، ولذلك، لديه المقدرة على إنتاج معانى مختلفة أو كما تؤكد مدرسة Tartuأن يحافظ على أنثروبيا (درجة)،كثافة للمعانى أو التباس دلالى،الذى حسب النقد الجديد،متحد الجوهر معه (١٩٩٧ :٢٠٧).

لأبراز مظهر التعددية التفسيرية للعمل المسرحى ليس من الضرورى،كما رأينا،اللجوء إلى مظهره الأدبى.فالمحادثة العادية،كما اكتشفت البرجماتية جيدا،مليئة بالالتباسات الدلالية والسياقية،وهو ما لا يحولها لذلك السبب نفسه إلى أدبية،على سبيل المثال.

فى عمق خطاب M.C.Bobesلايزال تغلب الفكرة واضحا،بالرغم من التركيز السيمولوجي،على أن ما هو أدبى هو الأساسى فى العمل المسرحى،بالنسبة للنص المشهدى(ثانوى) لا تعتبره فنى:" النص الثانوى له خاصية وظيفية وليس فنية"(١٩٩٧: ٢٩٦).

علينا تأكيد أنه لا يوجد اختلاف وظائفى أو بنائى بين النص الشفهى أو الحوارى والخاص بالتعليقات.أيضا نستطيع القول بأن، إذا استطاع نص مسرحى أن يخلو من حوار مباشر، فإنه لا يستطيع التغاضى عن النص المسرحى(٥٨) (الذى"يحدد" المكان،الزمن،والأحداث الأساسية للعرض).نثبت فى هذا المعنى أنه لا يوجد نص مسرحى بدون "تعليقات"(ليس من الضرورى أن تكون التعليقات صريحة،يمكن أن تكون متضمنة فى النص الحوارى).

كما يحدث فى معظم المسرح الكلاسيكى،عندما لا تكتب،تكون التعليقات فى أحيان كثيرة صريحة فى النص الشفهى.وبالإضافة إلى ذلك ،كانت الملاءمات المسرحية للعرض،معروفة بما يكفى من جانب الممثلين الذين يجعلون الكثير من التعليقات غير ضرورية.علينا أن نضع فى الاعتبار،من جانب آخر،أن كثيراً من الكتاب كانوا بدورهم مخرجين أو ممثلين،وهو السبب فى عدم حاجتهم إطلاقا لكتابتها فى النص ومن جانب آخر،لم يكن النص مكتوباً فى كثير من الأحيان لينشر أوليكون مخصصا للقراءة.

نقول : ان ذلك النص المسرحى أساسى ومحدد للنص المسرحى،لأنه مدرك تماما تبعا للعرض.يمكن أيضا أن يقدم الحالة المعارضة للمألوف،التى يحمل فيها هذا النص المسرحى نصاً شفهياً ضمنياً أو مستترا.نستطيع التحدث عن حوار ضمنى(أو نص حوارى ضمنى) فى حالة الإعدادات التى لا تتحاور فيها الشخصيات أو تتحادث فيما بينها.لكن فى الحالة التى يتصلان فيها. إذا وجد أكثر من ممثل على المسرح،فإن ذلك الممثل "يتحدث" بكيفية ما مع ممثلين آخرين أو شخصيات،حيث تكون أفعالهم محددة "بحوار" ضمنى. إذا كان بمفرده،يحدث

غالبا أن يتحدث مع شخصيات متخيلة،مع نفسه أو مع الجمهور،فيتحول حينها إلى متحاور مباشر من خلال الأيماءات أو الإشارات الجسدية.للإيمائية أيضا نص شفهى،بالرغم من أنه لا يكتب كالآخر،ولا يتحاور بشكل رسمى وبوضوح.من الصعب جدا تخيل شخصية خرساء حقا على المسرح،بعيدا عما تتحدث أو ما لا تتحدث عنه بطريقة لفظية على المسرح.

نحن نشير إلى البنية العميقة للنص المسرحى،التى تتحد فيها أشكال النص المختلفة.حيث تظهر فى بنيتها السطحية أم لا التفرقة والفصل لهذين المستويين للنص،أو العروض(نص شفهى ونص مسرحى) أو الذى يظهر واحد فقط من الاثنين،هذا مهم بلا شك، وسيجلب نتائج حاسمة عن الشكل الذى يتبناه العرض فى النهاية،لكنه لا يؤثر على العناصر أو الملامح البنائية للنص المسرحى،المتضمنة جميعها فى أمر أنه نص مكتوب للتمثيل،للتحقيق،للتجسيد أو للآداء على خشبة مسرح.

تعترف M.C.Bobesبأن التفرقة بين التعليقات والحوار لا يمكن فهمها كتعارض جذرى:

لا يمكن إقرار تعارض جذرى بين تعليقات وحوار النص الدرامى،ولا من قبل معيار "الأدبية"،ولا بمعيار "المرجعية" على خشبة المسرح.يشكل الحوار جزءاً من العرض على خشبة المسرح.علاوة على ذلك،واضعا فى اعتباره ما أوضحناه حتى الآن : إنه ليس لغة إنشادية، بعيدة عن الموقف، بل إنه شكل تعبيرى حى، فى علاقة مباشرة مع المحيط، ويلازم عناصر لفظية موازية، حركات،

إشارات،مواقف، أفعال، إلخ.(١٩٨٧ : ٦٥).

دايو فو Dario Fo، رجل ممارس بارز وفطن جدا،ممثل تعبيرى غير عادى،ممثل وكاتب مسرحى(ما لا يبدو متنافرا)تحدث عن صعوبات الكتابة المسرحية،واضعا تقديرات شديدة الصحة متصلة بكل ما تجادلنا حوله والتى يمكن أن تساعد على فهم أفضل للطبيعة الخاصة للنص المسرحى:

يمكن تعلم كتابة قصص،نقد،مقالات،روايات،لكن لا توجد إمكانية (مقدرة) تعلم الكتابة المسرحية بكل ما تحويه أى معرفة تخيل مكان مسرحى،الكتابة بالإضافة إلى الكلمات أيضا بالإشارات،النبرات،الجمل التى تنطق معروضة والتى يجب أن تركض وراء أوتجذب، الطباق للأحداث حول الكلمات والعكس بالعكس.معرفة كيف تنطق كتابة وأنه يجب وأن تلقى على مقدمة المسرح أو فى العمق،سائرا،جالسا،ممددا أو مهتزا.التمثيل بإضاءة موزعة أو مركزية،معكوسة.بإيقاعات منتظمة أو كما يتحادثون،بدون طرقات.مدمرة للنغمية،متجنبة الرتابة،أو متجنبة الحشد.من يكتب يجب أن يعرف:مخطط وأرتفاع خشبة المسرح،ما هو الانحدار،كيف يعمل مسرح دائرى،ما هو الشيطان...هل أقوم بعمل إرهابى؟ أعرف الإجابة:"إنها أشياء من اختصاص المخرج...التقنيين! هنا يكمن الخطأ (١٩٩٨ : ٢١٩).

يشير داريو فو Dario Fo بعرض إلى هجران العديد من الكتاب الحاليين الذين يثقون ويعتمدون بشدة على المخرج،متخلين عن تحضير نص أكثر إلتصاقا وقربا من العرض.بلا شك، كما ذكرنا،هناك العديد من أشكال النص

المسرحى،من الأكثر تحضيرا أو مسرحة،الذى هو بالكاد نص مسرحى لأنه يتخلى عن مرجعية مباشرة على الأسلوب أو الشكل الذى يعرض به العرض.لكن المهم هو فهم تلك التبعية والعلاقة الحميمة بين النص والعرض.يكتب النص من أجل المسرح،متضمنا جعل خشبة مسرح محددة مرئية.بدون المقدرة على تخيل ذلك المكان وذلك الزمن المحددين،حيث تتحقق الأحداث وتقال وتمثل الكلمات، ليس من الممكن كتابة نص مسرحى حقيقى.

عند تعريف خصوصية النص المسرحى فنحن نؤكد فى الوقت نفسه أنه توجد نصوص غير مسرحية،أو التى للسبب نفسه: لا يمكن أن تكون مسرحية " أى نص".نص غير مسرحى هو ذلك الذى لم يكن مكتوبا واضعا فى اعتباره العرض.لكن،فى الوقت نفسه، علينا قول إن أى نص،أدبى أم لا(قصة، رواية،قصيدة، خبر، مقال) يمكن ان يتحول إلى نص مسرحى.سيكون هذا التحول(إعادة الكتابة، إعادة التحضير) دائما كبيرا أو صغيرا تبعا لنوع النص(شعرى، سردى، صحافى ،مقالى، فلسفى، علمى، إلخ) وتبعا للإخراج أو العرض الذى يرغب فى تنفيذه معه. الأمر الهام هو، ليتحول إلى نص مسرحى لابد وان تعاد - كتابته واضعا فى اعتباره العنصر الأساسى لكل نص مسرحى : العرض، عرضه على المسرح.

سنقدم،حتى ننهى هذا الفصل، بعض النصوص الخاصة بكانتورT.Kantor التى تضمن جدلياتنا حول ضرورة النص، واستحالة تخيل نص بدونه.تجلب فى الوقت نفسه رؤية أكثر اتساعا وأصلية حول الأشكال التى يمكن أن يتبناها هذا النص،متجاوزة القسمة الثنائية بين نص أولى ونص فرعى،ثانوى،نص لفظى

وغير لفظى،أدبى أم مشهدى.صلاحية هذه النصوص أكبر مما لدى أى كاتب آخر،حيث اعتاد أعتبار مسرح Kantorكمسرح "غير نصى"،أكثر إيمائية وذا صور أكثر من حوارات(بالكاد لديه حوار منطوق).الشكل الأدبى والطليعى لهذه النصوص هو أيضا ملمح أصلى،ذو صلة بالمضمون والشكل نفسه الذى ابتدعه مسرح الموت على خشبة المسرح.سيكون علينا التحدث،فى حالة نص مسرحى جيد،عن التناسب بين شكله ومضمونه ،بين بنيته ،النحو واللغة،والأفكار،التيمة(الموضوع) والأهداف الخاصة بالعمل المسرحى (ممكنا أيضا، بين النص والعرض).فى سيناريو المجنون والأهبة يكتب كانتور : Kantor

يكرر أتوماتيكيا.

" لم إذا تضحك؟"

الأول،معتقدا أن السؤال موجه له،

مندهشا،

يفرط فى عزة نفس مهانة.

"لم إذا تضحك؟"

يهمهم غاضبا.

"لم إذا تضحك؟"

والبرج، بسرعة.

"لا أضحك إطلاقا" (١٩٨٤ : ٩٠).

هنا يدرج النص الأساسى فى الثانوى، يشرحان أفعالاً وردود أفعال الشخصيات، عناصر برجماتية للمعبر عنه والتعبير، المقدم والمفسر، إلخ. لا ننسى أن هذا النص يحدد ويعكس أداء الممثلين، ويجب أن يشير إلى العرض، تخيله على خشبة المسرح.

نص آخر، الآن فى النثر، يتبنى شكلاً يساعدنا على تخيل الإيقاع الديناميكى والفوضوى للمشهد. لاحظ وفرة الأفعال فى الزمن الحاضر،خاصية لنص التعليقات ،والذى يمت بصلة لذلك الحاضر الحقيقى الذى يبنى العرض المسرحى.

القروية السمينة تصرخ،تتهجى،تحكى وتتملق،بخار كثيف، حرارة شديدة، الجنود يسيرون طوال الوقت،أخبار المذياع تتواصل برتابة،الصبية العارية شبه مغطاه من المنتصف بأحبال بيضاء،شخص يطرق الطبول،لايزال العجوز يثبت المساميرالأخيرة.

(هبيننج تعبئة ضخمة.تطور الحدث.من الدقيقة الأولى إلى العاشرة،١٩٨٤ : ١٥٦).

يصف النص ويحدد الأحداث الخاصة بالعشر دقائق الأولى للعمل بدقة. التكنيكات الأدبية للطليعية تسمح لـ Kantorبتجزئة النص،بحثا عن إيقاع

المشهد.هذا النص،الناشئ من المقالات،ينتهى محددا أحداث العمل،منجزا أحد وظائف النص المسرحى.لدى Kantor فكرة واضحة عن أهمية ووظيفة النص المسرحى، بالاتفاق مع الأستاتيكية التى تميز أعداده.لا ينفصل النص أبدا عن الممثل، خشبة المسرح والعرض.

أريد أن أقول إن الحقيقة التى يطالب بها النص لا تبنى بسهولة ولا بتجاوز للسهولة،بل تختلط وتتحد بلا تجزئة مع ذلك الوجود المسبق (الحقيقة المسبقة) للممثل وخشبة المسرح، التى تستقر فيها وتتبعث منها (١٩٨٤: ١٧١).

لا تولد الكلمة،الكتابة،منفصله عن الجسد. يحيل النص المسرحى ويندرج فى جسدية الممثل ومادية المسرح.لا تنفصل اللغة اللفظية والغير لفظية.لا يقول الممثل،عند التمثيل،عند التأويل،النص الشفهى فقط بل ما يحقق النص المسرحى ككلية، بإشاراته،بحركاته،بصوته،يبنى المكان، يمنحه معنى،يحيي ويحدد مرور الزمن،يوصف ويصف باقى الشخصيات التى يتفاعل معها.ليست المادية وعدم ثبات الديكور أيضا مجرد دعامة للحدث، أو إناء للأحداث، بل إنه يبنيهم،يمنح حياة وواقعية للنص،جاعلا الغير مرئى مرئيا(٥٩).

نص وعرض،خلاصة القول، لا يمكن أن يحللا كحقيقتين منفصلتين، مستقلتين. تتطلب قراءة النص المسرحى عرضاً متخيلاً، بقدر كونه عناصرياً كما نتصوره. يحتوى العرض المسرحى دائما على نص يستقبله المتلقى ويفسره. عرض متخيل وعرض حقيقى ليسا الشئ نفسه، لا يمكن أن يكونا أبدا متجانسين أو متشاكلين، لكن يحيل الواحد والآخر إلى نص يدعمهما، ويجعله ممكنا.ليس الأمر

أن النص سيكون أكثر أهمية من العرض. ليس المسرح النص المسرحى منعزلا بل والعرض، لكن كل عرض يحتوى على نص مسرحى.

ليست الكلمة فى المسرح،علينا أن نصر على ذلك، مجرد تحقيق لغوى،دلالى أو ذهنى. يدون المسرح الكلمة فى الجسد والمكان، ويستخدم للتواصل،يضع فى أتصال مع الآخر من خلال التحفيز،التعبير وقصد المرسل.الكلمة إبداع فعال عن العالم وعن علاقتنا به.لابد وأن تتركز دراسة النص المسرحى من خلال هذا المنظور.

كلمة لا تبدأ ككلمة، بل إنها منتج نهائى يبدأ كدافع،محفز من جانب موقف وسلوك الذات ليس ضرورة التعبير. تتحقق هذه العملية داخل المؤلف المسرحى، وتتكرر داخل الممثل. ربما كان الاثنان مدركيّن للكلمة فقط،لكن المؤلف مثل الممثل بعد ذلك الكلمة جزء صغير ومرئى من تشكيل هائل غير مرئى (بروك١٩٧٢: ١٤).

النص المسرحى هو نص هجين فى ذاته، ومؤسس على المادية الجسدية للممثل والمادية الفيزيائية للمكان والزمن المسرحيين.حين يكتب،يعاد تجسيده من خلال الممثل(يجسد،يدمج) والفضاء المسرحى الملموس.أخيرا، يعود إلى الاندماج أو التجسيد ،من خلال التلقى، فى المشاهد.إنها عملية لإعادة الإرسال - كما من خلال أوعية متصلة - للطاقة النصية متحدة مع ما هو رمزى ومع مادية وجسدية للعلامة.الترميز الدلالي : عملية بينية فعالة وبينية تابعة. الشئ نفسه يؤسس بين نص وعرض.

الأدب والمسرح

ذكرنا أن النص المسرحى ليس أدبيا دائما .لقد حافظ المسرح، بالرغم من ذلك، منذ بداياته على علاقة حميمية مع الأدب (مع الشعر الغنائى والملحمى،بالأخص) يسير كل تاريخه موازيا لتاريخ الأدب،رغم أنهما ليسا الشئ نفسه. مسرح وأدب لا يتطابقان، ولا يتعارضان أيضا، كما يدعى تيار سيموطيقى معين.

من كل ذلك يكون من الضرورى وصف وتحليل هذه العلاقة التبادلية والتبعية،لما نحتاجه، فى المقام الأول، تعريف ما هو أدبى.

كانت الشكلية الروسية هى من بدأ الدراسة حول خصوصية اللغة الأدبية ("الأدبية") وركزت تحليلها على الأتلافات مع اللغة اليومية، المألوفة أو العادية، لغة نمطية متعارضة مع التى يبنيها الأدب. أوضح ميخائيل باجتينMijail Bajtinأن هذا الأفتراض المبدئى خلا من الصحة،بحيث إن تلك اللغة النمطية لا توجد على هذا النحو،ولذلك، الوسائل التى تعتبر مميزة للأدب (المنهج) ليست كذلك على الإطلاق (١٩٩٤) ولا "عدم الآلية"، "تجاوز المعقولية"، " النفور"، "المفاجأة"، ولا سيادة "المادية الصوتية" فى مواجهة الاهتمام بالمضمون،ولا واحد من هذه الملامح غائب عن اللغة العادية ولا يستطيع القول،لذلك، إنهم مختصين بالأدب. إذا كان صحيحا ،على النقيض، إن استخدام هذه الوسائل يعزز قصديا فى اللغة الأدبية أو من الأفضل القول، فى الاستخدام الأدبى للغة. يبحث النص الأدبى،فى هذا المعنى،عن تمام اللغة مركزا أنتباهه على اللغة نفسها (الوظيفة

الشعرية لـ جاكوبسون). يستخدم الوسائل اللغوية نفسها التى يستخدمها الحديث العادى،بالرغم من أنه ليس بالشكل نفسه،تركيزا وكثافة.لكن هذه الخاصية ليست كافية لفهم الأدب. نحتاج التحدث عن غائية جمالية لبناء أول اختلاف عام بين اللغة الأدبية واللغة العامة(٦٠). يبنى الأدب "كيفية فنية خاصة بالخطاب اللفظى-تعرض اليوم، أكثر من أى وقت مضى، كخبرة جمالية متعاقبة بشكل حاسم للاستدلالية العقلية للمعرفة التأملية أو الفلسفية"(Garcia Berrio 1994: 23) يفترض هذا الذهاب لما وراء الشكلية (النفور، الاقتصاد المضاد، عدم الآلية للغة (٦١)) حتى نقترب من النص الشامل أو العمل المسرحى ككلية دالة-حتى نفرق هذه الكلية قدم A.Garcia Berrio مفاهيم "الجمالية"، "التعبيرية"، "الأدبية" و"الشعرية" (١٩٩٤). لن نفرق هنا (لسنا بحاجة إليه لغرضنا) ونحلل العلاقة بين هذه المفاهيم،يكفى القول بأن سيكون علينا إضافة المصطلحات "الدرامية"،"السردية" و"المسرحية"حتى نكمل بطريقة مناسبة نظام فكرى اجمالى سيسمح بتحليل، الصفات المشتركة بينهم بقدر التفاضلية، الأستاتيكية نفسها (علم الجمال)، الأدب والمسرح. تنتج بين هذه المفاهيم تضمينات وتقاطعات،مشكلة مجالات دلالية شديدة التقارب، متبادلة فى المحيط الأكثر عمومية،لكنها مختلفة بالقياس بأننا سنحدد هدف تحليلنا-بالنسبة للتأثيرات التطبيقية، يكفينا إثبات أن عملاً مسرحياً يستجيب بلا شك إلى غائية فنية أو جمالية : وإن هذه الغائية من المعتاد أن تحدد قصداً أو عملاً أدبياً على وجه الخصوص حول النص، إن هذا القصد الأدبى يمكن أن يتضمن دمج ما هو شعرى وسردى فى النص، إن النص المسرحى لا يتحقق على هذا النحو إذا لم يكن مؤسساً على القاعدة أو هيمنة الدرامية والمسرحية. فى الطرف

المقابل،يستطيع نص مسرحى البناء على هذا النحو (والتحليل) واضعا فى اعتباره فقط دراميته ومسرحيته.

لذلك ستكون الدرامية والمسرحية،الملامح المميزة للنص المسرحى الذى سيسمح لنا بتفريق المسرح عن الأدب.تأتى مسرحية نص درامى محددة من قبل الوظائفية البرجماتية والتمثيلية(المسرحية) لذلك النص نفسه.نقول إن النص المسرحى لا يستطيع أن يهتم حصريا بعمل جمالى وتعبيرى عن المادة النصية أو اللغوية أى عن المظاهر الدلالية والشكلية المستقلة للمادة الشفهية، مثلما يفعل الأدب،بل ان عليه أن يضع فى اعتباره كل المتطلبات المادية للعرض، من الكلمة حتى التحقيق المكانى- الزمنى وحدث التلقى المباشر،الغير مؤجل،من جانب المتفرج.لا يكتب فقط واضعا فى اعتباره الاحتمالات والتحديدات للكتابة والقراءة،بل الاحتمالات والتحديدات للمسرح والاستقبال.فقط يمكن مطابقة هذين النوعين من الاحتمالات والتحديدات بطريقة تعسفية ومشوشة.

الدرامية مفهوم آخر علينا اعتباره خاص بالنص المسرحى أو بالمسرح،بالرغم من أنه لن يكون ملمحا مميزا استثنائيا للشئ نفسه.نفهم الدرامية ببساطة على أنها تلفظ أو تشكيل "صراع"،الإبداع المتعمد لعناصر فى "توتر" أو"معارضة"،هو ما يثير فى المتفرج عاطفة مدعمة، أهتماماً، مكيدة أو تشويقاً حول مجرى الأحداث المسرحية.سلوك الشخصيات وحدوث الوقائع (الحبكة) وحول حل أو عدم حل الصراع الأساسى(الذروة)بالتأثيرالناتج "التنفيسى" و"الأيديولوجى" الإجمالى. فى هذا المعنى الذى نؤكد فيه أنه لا يوجد نص ولا عمل مسرحى بدون درامية.يمكن أن يحتوى الأدب، على وجه الخصوص، الرواية والشعر

الملحمى،على دراميـة،وأيضـا يمكن التغـاضى عنهـا(القـصص الوصـفـيـة ،مونولوج داخلى، قصائد غنائية، مقال أدبى، على سبيل المثال).

لكن لا تستبعد المسرحية ولا الدرامية أو يمنعا الأدبية، ولا الشعرية للنص المسرحى.لايزال، المسرح الكلاسيكى والتاريخى الأكثر قيمة الذى تأسس على الدمج لما هو أدبى وشعرى فى الأدبية والدرامية للنص، مؤسسا ومختلطا معهم.لذلك نؤكد أيضا على أن المسرح يمكن أن يكون أدب وأنه من الصحيح تماما دراسة النص المسرحى من خلال وجهة النظر الأدبية.فى هذه الحالات،لا يمكن الأستغناء عنه، من أجل تحليل وفهم صحيح للعمل المسرحى،دراسة الأدبية والشعرية لتلك النصوص المسرحية.فهى مسرحية وأدبية فى الوقت نفسه.بطريقة لا تنحل، مما يظهر لنا أن الأدب ليس متعاركا مع المسرح، وأنه من الممكن، كما سنرى فيما بعد، نقل الأدب إلى المسرح، أى الانتقال من القراءة الصامتة والفردية إلى أخرى مسموعة جماعية، ومن العرض المتخيل إلى التعبيرات، الأفعال والشخصيات، إلى تأملها الحقيقى على خشبة المسرح.

يتقاسم الأدب والمسرح، من جانب آخر، الحدث والمعنى للخيالية الفنية، بالرغم من أنه فى حالة تبنى تلك فقط بالكلمات وبطريقة متخيلة، وفى الجانب الآخر، بالإضافة إلى ذلك، الأحداث الواقعية. الخيالية ملمح أساسى للسرد والمسرح،بالقدر الذى تستطيع أن تكون الحقيقة المبنية أو المقدمة أكثر محاكاة أو واقعية. لا يمكن إدراك التقديم أو العرض التشكيلى، اللفظى أو الديناميكى لأى مرجع واقعى بواسطة إعادة الإنتاج البسيطة، النسخ والتجميع للأوصاف، التعبيرات أو بناءات سيمولوجية واقعية، فى المسرح كما فى الأدب. من الضرورى

أسلوبية جمالية، كشرط ضرورى، يمكن أن ينجز فقط بواسطة عملية من التخيلات أو البناء المتخيل.

من الصفات المشتركة بين المسرح والأدب، لذلك، التعبيرية والخيالية الجمالية، بالإضافة إلى الشعرية والدرامية، عناصر خاصة بالفن الشفهى. لكن المسرح والأدب ليسا محض بناءات واصطلاحات اعتباطية، بل إنهما يستجيبان إلى أحتياجات إنسانية عامة، حيث إن الوسائل التى يستخدمونها والمبادئ التى يتأسس عليها نشاطهما ذو معنى أنثروبولوجى وثقافى عام:

إذا كان صحيحا ان الأدب ممارسة اصطلاحية واختيارية فى انتقالها الثقافى،لا يجب خلط هذا، كما يحدث عادة الآن، مع ما يكون أيضا اعتباطياً فى أسسه بطبيعة الحال. الانتقاء والتعزيز لخصائص محددة للبناء الإنسانى للخطاب، مثل الإيمائية، الإيقاعات - الزمن السمعى والمرئى الفضائى، إلخ. - أو مبادئ التناسب،المعاودة والتناوب البنائية،الممتثلة لاحتياجات التعبير ذى بنايات محددة أنثروبولوجية للخيال الإنسانى ولتنظيمه وعرضه الخاص للعالم(Garcia Berrio 1994: 184).

نجبر عند ربط المسرح بالأدب على التمييز بين الأدب المثقف والأدب الشعبى، لنؤكد، بعد ذلك مباشرة، إن المسرح يتغذى بالتساوى من كلا التعبيرين الأدبيين،نفهم من الأدب الشعبى بخاصة أدب الرواية الشفهية (الأغنيات، القصائد الغرامية، المعجزات، القصص، الأساطير، الخاص بالأمثال)، ليس مثل ذلك الأدب الذى يدمج موضوعات وشخصيات عامة، كما استطاعت أن تكون

منبع الغنم، دليل الأعمى، دون كيشوت، أو عرس الدم، أعمال من خلال وجهة النظر التى تهمنا الآن، تنتمى إلى الأدب المثقف. الأدب الشعبى لديه اهتمام أساسى بالمسرح، ليس فقط لأنه غذى المسرح بالعديد من الروايات، الشخصيات، الموسيقى، والأغانى فى كل الأزمنة (بخاصة خلال عصر الباروك والرومانطيقية) بل بسبب العلاقة التى يقيمها بين الكتابة والشفهية،مشكلة مرتبطة بطريقة مباشرة بالمسرح (التى سنتصدى لها بعد برهة قصيرة) والتى لا تطرح بطريقة الأدب المثقف نفسه يولد الأدب المثقف متحدا بالكتابة والقراءة، أكثر من الشفهية. بمرور الزمن، اختفى الأدب الشعبى أو الفولكلور (بالكاد يبقى فى مراكز قروية منعزلة) وتشبع بالأدب المثقف، بتلك الطريقة التى تجعلنا اليوم نتحدث عن أدب واحد فقط، أو أدب فقط، يكون مرتبطا بشكل مطلق بالكتابة والقراءة الفردية. فى هذا المعنى،من المؤكد أن" الأدب يكتب ويقرأ. الفولكلور يقال ويسمع"(ساسترى ٢٠٠٠: ٢٤٥).الأدب الشفهى أو الفولكلور يكتب ليقال، ليلقى، ليغنى، ليتمسرح (الرواه والشعراء على سبيل المثال). ينقل عن ظهر قلب،لا يرسخ فى رق أو ورق ليتذكر جيدا ،يتقبل التنوع والتعديل المستمر عند التنقل بدون ذكر اسم المؤلف (إنه "تفاعلى"). فى كل هذا فإنه يشبه الأدب المسرحى.الأدب المثقف (الأدب)، على النقيض، هو كما هو، لا يتعدل عند انتقاله[٦٢].

لقد أشار جارتيا باريبتوس J.L.Garcia Barrientos إلى هذه الاختلافات فى حينها، بالرغم من أنه شدد على مظهر غير أساسى، الفصل بين النظر والسمع، بين الصورة والصوت، مبالغا فى تعارضهما الغير ضرورى :

الاختلافات الذهنية بين الروابط التاريخية التى ينتج إبداعها ونقلها الثقافى من خلال الشفهية وما تبنته الكتابة عميقة جدا.تبرز الثقافات الشفهية أهمية الصوت والجسد.يعمل فيها معنى الرابطة: علاقة الوحدة بين من يتحدث ومن يستمع.السمع يتغلب على النظر،والإلهام على التحليل. تحرض ثقافات ما هو مكتوب على الانفصال بين المنطوق والمسموع، بين الفاعل والموضوع،بين الذى يعرف والمعروف. يهيمن النظر والتحليل على الصوت والإلهام (١٩٩٦: ١٩).

ولقد أثار تعميم الكتابة والقراءة، بدون شك، تغيرات لغوية هامة، سيكولوجية، وذهنية فى ثقافتنا، وليس أدبية فقط. اليوم السينما، التليفزيون، ووسائل الإنتاج وإعادة الإنتاج الفنية، يمكن ان تحدث تغيرات عميقة أيضا فى طريقة أدراكنا، تأويلنا وأتصالنا بالعالم. يحلل Garcia Barrientos نتائج حدث أن للكتابة ارتباط بالإبداع والتواصل الأدبى:

يبنى الاتصال الأدبى من خلال الكتابة جاعلا الأدبية نوعاً من الاتصال المؤجل والوحيد المعنى.تنتج العملية الأتصالية من طورين لقطع الاتصال،تقسم إلى لحظتين منفصلتين : كاتب - نص ونص - قارئ. مرسل ومستقبل يؤديان أدواراً ليست تبادلية. يوجه الكاتب إلى محاور صامت، لا يستطيع التجاوب فى المستوى نفسه الذى "يتحدث" فيه الكاتب، وتنتج القراءة فى غياب هذا: لا يستطيع القارئ أن يتناقش أن يتنوع، يطلب إيضاحات، يعدل، وأخيرا، يستطيع فقط تفسير، النص، تحقيق قراءته الخاصة (...).

يجد الكاتب أيضا مكان المحاور خاليا فى لحظة الإبداع، الكتابة يبرر ذلك الغياب للقارئ بناء العمل مثل عالم دلالى ذاتى،مغلق من خلال وجهة النظر الدالة، بمعنى، أن كل المفاتيح اللازمة لفهمه تسكن فى النص نفسه،أنه "الحضور"الوحيد للكاتب فى القراءة.لكن، فى الوقت نفسه، يسمح بتفسير الصفة المتفتحة للعمل الأدبى،تعدد معانيها أو غموضها،قدرتها لإقرار قراءات مختلفة،وهو ما يجعلها لا تختزل إلى "فهم" واحد كلى ويحافظ عليها حية،ليس كموضوع للتأمل،بل كموضوع للاتصال (١٩٩٦: ٢٢- ٢٣).

ما يؤكده هنا Garcia Barrientos عن الأدب مناسبا تماما للنص المسرحى المعتبر كالأدب،كنص مخصص للعرض، على النقيض، يكتسب طبقة ثانية أو كثافة اتصالية: بين الكاتب و"القارئ" تظهر سلسلة من الوسائط التى تقيم بالفعل أتصالاً مباشراً مع المتلقين،رغم أنهم لا يستطيعون التدخل هنا أيضا بطريقة مباشرة وتبديل أدوارهم مع المرسلين:سيقدم تدخلهم فى مستوى آخر،أى،ليس فى مستوى الخيال،الذى من خلاله يتحدث ويؤدى الممثلون - "الشخصيات" . لا تتحدد وسائط المرسل المبدئى أو الأصلى(الكاتب)، بالرغم من ذلك، لنقل أو إعادة إنتاج رسالة مكتوبة، بل لتحقيقها، لتحيينها، لتمثيلها، أو تأويلها. على الممثلين، عند تقديمها على المسرح، علاوة على ذلك، جعلها كما لو كانت تخصهم (أو من الأفضل قول،كما لو كانت من ذات الخيال الذى هو أيضا فاعل التعبير،أى، الشخصية)،بطريقة طبيعية ومحتملة،بمعنى، ليس غيبيا،بل كما لو كانت الكلمات والأفعال تنبع بطريقة عفوية من ذاتها فى اللحظة التى تنتج فيها، ماحية بالكامل عملية التعلم أو الصعوبات والجهود التى يقتضيها التفسير.

من ذلك كله، يمكننا إثبات أن الاتصال المسرحى يضيف إلى الاتصال الأدبى مظاهر وطبقات تجعله أكثر تعقيدا،تطرح،بما فيه،إلى المتلقى الأخير،المتفرج،التناقضات الممكنة التى تنتج فى رسالة واحدة فى كونها مرسلة من جانب العديد من "الكتاب"(الكاتب الأصلى والكتاب المختلفين ·المشتغلين على ذلك النص المبدئى - مخرج وممثلين، إلخ). ليس هناك شك فى أن عملاً مسرحياً ناجح بالكامل يكون هو ذلك الذى لا يوجد فيه تناقضات واضحة أو أساسية بين ما يكتبه الكاتب وما يفسره ويعرضه المخرج والممثلون. المستقبل - المتفرج ليس لديه وسيلة آخرى، بأية طريقة، التى تهتم بالأخص بقصد العمل أى تلك التى تحضر وتتأمل على المسرح، موجهه، لتفسيره، بما ترى وتسمع أكثر من النوايا المعبرة التى يكشفها الراسلون (كاتب، مخرج، ممثلون) (قصد الكاتب) بالرغم من قدرة هذه النوايا على توجيها، فى لحظة ما، وحتى كشفها ،للمضمون والمحتوى الحقيقى للعمل، الذى لا يقع دائما،كما نبه Garcia Barrientos فى "مصائد القصدية:

لا يخفى على أحد يكون الأدب مألوفا له مصائد القصدية.يعرف أى شخص أنه من الممكن أن يخدع كاتب بخصوص الدوافع الحقيقية لأعماله والتأثيرات التى يجب وأن تثيرها. من الممكن أيضا أن تكون تصريحاته المعبرة محض خيالات بلاغية،مخصصة فى بعض الأحيان لخداع الآخرين(كالرقباء).لكن، من خلال المعنى العام،يبدو من السخف الشديد منح ثقة عمياء للغايات المعلنة من الكاتب مثل إقصائها بوضوح بسبب المخادعة،بدون فحص على الأقل لهامش الاحتمالية أو الإيعاز الذى تستطيع احتماله (١٩٩٦: ٤٥).

أيضا فى حالة المسرح،كما فى الأدب،علينا التحدث عن "كفاءة" المتفرج لينجز ذلك الفهم للعمل.يكتب الكاتب المسرحى،بلا شك،واضعا فى اعتباره المتفرج المثالى،أى ،مفكرا فى شخص يعرف كفاية "التشفير" المسرحى والذى بموجبه،يقيم معاهدة أساسية أوجوهرية : الاعتراف بالعمل كخيال وعليه، عدم مطابقة كلمات وأفعال الممثلين والشخصيات كما هى بطريقة مباشرة. الذى يمثل ويقول "أنا" على خشبة المسرح ليس الكاتب ولا الممثل بل الشخصية. لا يطابقه المتفرج بالممثل ولا بالكاتب، فإليهما ينسب إبداع الشخصية (بالنسبة للكاتب،بوجه عام،الهوية أو طريقة كون الشخصية، بالنسبة للممثل، الشكل كيف يؤدى - يتحدث، يومئ، يعبر-) وكيف يدمج دوره فى العمل عموما (من هذا تقع المسئولية بطريقة أساسية على المخرج) لكن الممثلين والأفعال،بخصوص هذه، تنسب إلى الشخصية أى، يتعرف ويحكم عليها كجزء من الخيال.هنا من جديد يصير المنهج البسيط للاتصال الأدبى معقدا، وأكثر كثافة على خشبة المسرح.فى حالة الرواية أو القصيدة،تتكون الكفاءة المبدئية أو الأساسية للقارئ النموذج من عدم التطابق بين الكاتب الحقيقى (المعرفى) والكاتب الواضح أو الأدبى (الراوى أو صوت الراوى[٦٣]، الشاعر أو صوت الشاعر). فى حالة المسرح هذه التفرقة صالحة أيضا، لكن علينا توسيعها ليس إلى الكاتب فحسب بل إلى الممثلين،المخرج وباقى فنانى العمل المسرحى.

من كل ما سبق وذكرنا يستنتج أن بمقدورنا التحدث وبخاصة عن الأدب الدرامى،لأن النص المسرحى بمقياس أكبر نص أدبى أيضا.يتجلى هذا فى النصوص المسرحية التى دامت على مدى التاريخ،التى يمكننا أن نعثر فيها على

ملامح أدبية محددة لا تتعارض مع طبيعتها الدرامية والمسرحية يعمل الأدب(الأدبية والشعرية)على النص الدرامى كقطب جاذب نحو ما يحتاج التوجه ليرتقى فوق اللغة أو الحديث اليومى،وفى هذا المعنى يمكن استخدام أى من الوسائل (التعبيرية،البلاغية) التى تستخدم اللغة الأدبية لتصل إلى أغراضها الجمالية.القطب الآخر (المعارض والتكميلى فى الوقت نفسه) هو خشبة المسرح(برجماتية خشبة المسرح) التى تعمل كقوة جاذبة على التمدد الأدبى(غنائى، بلاغى، تعبيرى)، محددة المدى التخيلى والصوتى للكلمة.لكن الظاهرة العكسية تحدث أيضا : حيث تصل الكلمة الشعرية، عند" الصعود" على خشبة المسرح، إلى أقصى تعبير لها، تتجسد، تحيا، تنتظم وتكتسح الجسد،من خلال العاطفة الجمالية التى تنتجها، فى حالة من "انعدام الوزن"، من الإعلاء أو "التجاوز"، أعلى، بلا شك، مما يمكن لأى قارئ الوصول إليه بقراءته الخاصة لذلك النص نفسه.تتحقق اللغة الشعرية على المسرح بالكامل إذا وجدت الصوت، التعبير، الإشارة، النبرة والعاطفة التى يمنحها لها الممثل النموذج، ذلك الذى يبحث عنه النص المسرحى، بالكيفية نفسها فى البحث عن الوصول إلى المتفرج النموذج أو المثالى،محدثا متعة جمالية خاصة والتى،بلا شك،أحد الأسرار الأساسية التى يستمر بها الفن المسرحى وسيبقى على مدى القرون.

إذن، فإن "الضغط" الذى يمارسه الأدب على النص المسرحى،بعيدا عن كونه عائقاً من أجل التحقق،التمثيل والعرض المسرحى،هو مطلب،دافع وإثراء جمالى يتحد دائما داخل العمل فى عموميته،أى،عندما لا يعارض المسرحة والدرامية للأحداث أو،كما يقول أرسطو، "تركيب الأحداث".عندما ندافع عن وجود ما هو

أدبى داخل ما هو درامى ومسرحى فإننا لا نلجأ ،لا إلى عودة إلى البلاغة العاطفية أو المفخمة للتسمية السيئة "مسرح شعرى" فى القرن التاسع عشر وأخلافه (الذى يظهر على المسرح من خلال أسلوب مفخم طنان أو متكلف) ولا أيضا لأستخدام أعتباطى للغة،التى تخلط الشعرية والأدبية بتجاوز محض، أنتهاك، سحق،ضمان أو الجدة البسيطة، مظاهر يختلط بها أحيانا الإبداع والأصالة الأدبية تحت تأثير، بكل تأكيد، نصوص سردية محددة وغنائية صنعت من ذلك النوع من الاستثنائية أفضل (وأحيانا فريدة) فصائلها الجمالية.

ليس من المناسب خلط الأصالة بالحداثة، مفهوم ،كما يشير Garcia Berrio علينا استبداله بمفهوم "دهشة رائعة أو إثراء للتجربة الذهنية الخاصة، العاطفية والجمالية فى التبادل مرسل - مستقبل"(١٩٩٤: ٢٠٠). يظهر المسرح المعاصر، منذ التأثير القاطع للطليعيين، بتكرار محاولا، باسم الشعر مثلما بنقيضه، رفض النص، تجاوز حد المعنى، منتهكا، ليس الملاءمات الجمالية أو المسرحية بل على وجه الخصوص اللغوية أو النحوية، ناسيا أن:

ليس الانتهاك شعريا،بالضبط لأنه يدمر المطلب الدال،الذى يصل إلى الحد الأقصى فى الشعر فى تحليل أسلوب شعرى ناجح يمكن ملاحظة دائما أن التصريحات بالاستثنائية اللغوية تنتج منتجات ذات معنى،بالقياس بأنها قادرة على تدعيم القياسات النحوية إلى أقصى توتراتها المرنة،بدون مخالفة مبادئها البنائية (Garcia Berrio 1994: 77).

لذلك لا يتناقض ولا يتعارض المسرح والأدب،بالرغم من أنهما لا يختلطان أيضا، كما رأينا. لا يحل الأدب محل المسرح أو يستبدل به (ولا بالنص ولا بالعرض)، ولا المسرح رفض للأدب.على النقيض،أعطى التكامل بين المسرح والأدب وسيعطى دائما،أفضل الثمار المسرحية.الفن الدرامى أيضا،بمقياس كبير،"أدب فعال".

المسرح كجنس أدبى

تثير مشكلة الأجناس الأدبية اهتمام نظرية عن المسرح لعدة أسباب،لكن على وجه الخصوص لأن تعريف أو تفريق الأجناس يساعدنا على أن نفهم بشكل أفضل ما هى الخصائص المشتركة وما هو خاص بالمسرح ويربطه بفنون أخرى لفظية.من المعتاد حول هذا الموضوع بناء وضعيتين متناقضتين : المدافعين عن وجود الأجناس (الطبيعية أو التاريخية،بالنسبة لهذه الحالة فهو الشئ نفسه) والذين ينكرون كل تفرقة بين الأجناس،بخاصة فى الفن المعاصر.من المعتاد أن تخفى المناقشة نقطة ضعف: أفتقار تعريف واضح لمفهوم جنس نفسه. مهمة ليست سهلة أبدا،لن نحاول حلها هنا بل بالقياس بأنها ستكون ضرورية بالنسبة لهدفنا:المعرفة بشكل أفضل لهدف دراستنا.

سنبدأ من أمر تطبيقى أشرنا إليه بالفعل:لا أحد يكتب للاعدمية.من بين الافتراضات الضرورية لوضع نص مسرحى توجد المعرفة البديهية لشئ مختلف عما نسميه عمل أو جنس درامى. بقدر ما يرغب فى أن يكون "طليعيا" أو أصليا، لا أحد يكتب عن العدم، هذا إدعاء، ساذج بأقل تقدير، وبغض النظر عن ذلك

يصعب إثباته. على النقيض سنجد دائما تشابها بين ما يكتبه شخص ما (مهما يكن وكيفما يكون) وبين شئ مكتوب سابقا من قبل شخص آخر بخاصة، سنجد دائما تشابها بين نص مسرحى ونص مسرحى آخر، حتى وإن كان فقط بفعل أن كلا النصين يجب عليهما أن يضعا فى اعتبارهما العرض، حدث العرض، فى كتابته الخاصة وتركيبه اللفظى. يمكن أن يتغاضى الكاتب المسرحى عن الأنواع التاريخية (رواية شعر، دراما) أو عن الأنواع والأنواع الفرعية الدرامية (كوميديا، تراجيديا، دراما ساينت، ميلودراما، المسرحية الهزلية، المحاكاة الساخرة، الهجاء، إلخ) لكن ليس عن حدث العرض وكل ما يقتضيه (لقد أشرنا إلى ذلك) ما علينا إضافته فعل التلقى المباشر أى، الحاجة إلى الأضطلاع أو الأخذ فى الأعتبار للمنظور الحقيقى والفيزيائى للمتفرج لكنه موجود أيضا: إذا نوى الكتابة "ضد" الأنواع، أو تحقيق ذرائع أو مزيج، فالسبب أن لديه، على الأقل، وعى بوجود تلك الأنواع والأنواع الفرعية. لذلك تفرض مشكلة الأنواع علينا، لا يكفى بالإعلان عن عدم وجودها أو عدم الأهمية حتى تختفى سيكون من الأفضل، محاولة توضيحها ورؤية، عما إذا كنا سنجد فى هذا التحليل، ليس تبريرا للأنواع، بل فهما أفضل للظاهرة المسرحية.

•

فى المقام الأول كما سبق وأن ذكرنا إن المسرح ليس أدبا فقط، وعليه كنتيجة، لا نستطيع أختزاله إلى نوع أدبى واحد. لذلك فإن كل ما سنقوله بعد ذلك عن المسرح كنوع أدبى، لا يلغى هذه المقدمة المبدئية. كونه نوعا لا يدخله فى تناقض مع كونه، فضلا عن ذلك، شكلاً فنياً مميزاً وحدثاً اجتماعياً غير مختزل فى النص الدرامى- الأدبى. على النقيض، يمكن أن يساعد تحليل ما هو خاص فى

النوع الدرامى فى تعريف وتحليل ما هو خاص فى الفن المسرحى بشكل أفضل (وبالعكس).

فى المقام الثانى، نقول إنه يوجد نوع أدبى درامى بالقياس بأنه يوجد نص درامى مختلف عن النص السردى أو الشعرى.ترتبط هذه الأنواع الثلاثة الأساسية لنص أو خطاب (التى سنضيف اليها لاحقا نوعاً رابعاً، النص "التعليمى" - الجدلى، الأستدلالى، الإقناعى، الاجتهادى)، بما يسمى أنواع طبيعية، التى قدم حولها باختين M.Bajtin تصريحات ذات أهمية نظرية كبيرة. يبدأ قائلا لنا : إن

كل نوع قادر على احتواء مظاهر محددة من الحقيقة.يمتلك كل نوع مبادئ محددة للإنتقاء، أشكال محددة لرؤية وتصور الحقيقة، درجات محددة بالقدرة على احتوائها وإدراكها فى العمق (١٩٩٤: ٢١٠).

لذلك، لا يتعلق الأمر بملاءمة شكلية بسيطة أو أسلوبية. رغم أن لكل نوع وسائله الخاصة لرؤية وإدراك الحقيقة، المهم هو أن تلك الوسائل تسمح لنا بالدخول إلى مظاهر للحقيقة من خلالها فقط يمكننا الدخول. لذا فإن للأنواع أساساً أنثروبولوجياً اجتماعياً ذا تجاوز كبير، لأنها تشكل طرقاً لتصور وإدراك الحقيقة،وليست فقط مجرد طرق جمالية متكاملة:" إذا كان كل نوع يتعلق فى الحقيقة بنوع مميز،فهو نظام معقد من الوسائل والطرق للهيمنة الذهنية وكنتيجة مصطنعة للحقيقة".(213 :1994 _ كنتيجة، على سبيل المثال، ليست مصادر الرواية أو أسلوب الاستكشاف والهيمنة للحقيقة الإنسانية التى تقيمها

الرواية، مساويا لتلك التى تجعل النوع الدرامى ممكنا:"تمتلك الأنواع الدرامية مصادر لرؤية وإظهار تلك المظاهر للخاصية وللقدر الإنسانى التى لا يمكن أكتشافها - ليس بالوضوح نفسه فى كل حالة - بواسطة مصادر الرواية.(١٩٩٤: ٢١٣).

وعليه فان ما يؤكده Bajtin هو أنه توجد بين طرق التعبير(الأنواع) ومظاهر معينة للحقيقة علاقة حميمية، إذن بدون الأنواع الأدبية لن نكون قادرين على رؤية ولا فهم جزء كبير من الواقع.وعليه،ليس الشئ نفسه، الكتابة بنوع والكتابة بنوع آخر.للكتابة حسب نوع" يجب على الفنان أن يتعلم رؤية الحقيقة بواسطة بصرية نوع"،لأن:

مظاهر معينة للحقيقة يمكن أن تفهم فقط تبعا إلى الطرق المحددة لتعبيرها.من جانب آخر،يمكن أن تطبق هذه الطرق للتعبير فقط على مظاهر محددة للحقيقة. لا يدخل فنان مادة معطاه مسبقا فى الخطة السابقة لوجود العمل. خطة العمل بما فيه عملية الاستكشاف، الرؤية، الفهم والانتقاء للمادة. (١٩٩٤: ٢١٥).

هكذا فإن، الكاتب الدرامى، يعيد أخذ ما قلناه فى بداية هذا الباب، من المحاولات العديدة للكسر أو التجاوز للأنواع التى يصنعها،ليس فقط لصياغة نص لنظم وملاءمات مسرحية (تاريخية) موجودة مسبقا، بل عليه أن يتعلم رؤية وإدراك الحقيقة حسب الطريقة أو النوع الدرامى، منذ البداية نفسها لعمليته للكتابة (الاستكشاف والانتقاء للمادة الدرامية التى يقدمها له الواقع

الاجتماعى)لأن، "حقيقة النوع وحقيقة الدخول للنوع مرتبطان أساسيا فيما بينهما"(١٩٩٤: ٢١٥). ليس النوع، لذلك كله، مجرد اختيار فردى أو شأن يمكن أن يختلقه أو يحله الكاتب بطريقة ذاتية أو فردية. للأنواع طبيعة موضوعية،تذهب لأبعد من الفاعل المبدع،بقدر ما يستطيع،بالطبع، أن يحاول تعديل الأنواع،مزجهم أوأيضا خلطهم. نقول إن الأنواع ذات طبيعة جماعية، لذلك ليس من المستغرب أن تحاول الكتابة المعاصرة،المتغذية على مبدأ الذاتية المطلقة بطريقة يوتوبية،متضمنه فى النص المسرحى (المخصص بطبيعته الخاصة على فعل اجتماعى، الخاص بالعرض الجماعى)، التغاضى أو إلغاء الأنواع.لكن المعرفة والتصور للحقيقة (المعرفية، حسبما ذكرنا) ذات طبيعة أجتماعية،مما يعنى أنها اجتماعية وفكرية منذ بدايتها،لأن" إدراك الحقيقة يتطور،يتولد،فى عملية الاتصال الأيديولوجى الاجتماعى"(١٩٩٤: ٢١٥). من جديد نصل عن طريق دراسة الأنواع لمحظور الاتجاه للنسبية والذاتية الفردية بممارسة مسرحية معاصرة تطالب، أحيانا بلا تحركات قليلة، بموت الكتابة والنوع الدرامى،تخلطه مع السردى أو السينمائى والموسيقى أيضا،بدون الانتباه إلى أن موضوعية النوع،بعيدا عن تحديد الإبداع والاتصال مع الجمهور،تحفزها وتجعلها ممكنة.لأن النوع ليس هو أفق التحديدات،بل التوقعات والاحتمالات. يوجه ويجسد نوعا ما يفعل،لكنه يفتح احتمالات غير محدودة لكيفية فعل ذلك الذى يسمح لنا بالفعل. اصطلاح ليس مرادفا لتكرار،كليشيه،نمطى أو مكان عام.لم يمنع النوع،كما أثبت على مدى التاريخ، الإبداع والأصالة الفردية.فقط عندما تتحول أشكال محددة تاريخية للأنواع إلى قواعد مغلقة (حالة كلاسيكية القرن الثامن عشر أو الكوميديا القومية الإسبانية فى أواخر القرن السابع عشر)، مستنفذة حياتها

الداخلية الخاصة، مثيرة تقليداً عقيماً وتكراراً للنماذج التى تبنيها.

الأنواع مصانة، بالإضافة إلى مراعاتها لعمليات التلقى ولحالة المتلقى أو المرسل إليه. من المدهش،فى هذا الصدد،كيف يعرف المشاهد السينمائى اليوم جيدا،عندما يحضر إلى السينما،أى نوع أو نوع فرعى الذى سيراه،تسمح له هذه الكفاءة التى ليست فقط قدرة كبيرة وحرية للاختيار والانتخاب، بل الأعداد ،فى كل حالة، باستقبال أفضل. اليوم فى المسرح،على النقيض، يجهل المتفرج فى كثير من الأحيان، ليس النوع أو النوع الفرعى الدرامى الذى سيحضره بل وأيضا إذا كان ما سيحضره مسرحا أم لا. "اللعب" تبدو لنا عدم الكفاءة المستدعاه من قبل المتفرج الأسلوب الأسوأ لاجتذاب الجمهور نحو القاعات المسرحية،متفرج أعزل،حائر داخليا بسبب عدم فهمه جيدا لما يقدم له على خشبة المسرح، أسوأ علاج أمام هجران الجمهور المسرحى،لكننا سنجسد التشابهات والاختلافات بين الأنواع، التى تبنى دفعة واحدة أهميتها الاجتماعية والثقافية،وليس الأدبية فقط.

هناك شكل تقليدى،مسرح بلاغى،رغم أنه إيحائى جدا،للتفريق ولربط الثلاثة أنواع الأساسية المعرفة كغنائية،ملحمية ودرامية،ربما كان V.Hugo 1989 أفضل من عبرعن هذا الاتجاه - الذى كان له تعبيرات لا تحصى- لتعريف الاختلافات بين الأنواع، بطريقة أدبية وحتى شعرية،يبدأ بقوله لنا إن" كل الأمور تمر،فى الطبيعة وفى الحياة،بهذه الأطوار الثلاثة:الغنائى،الملحمى والدرامى"(١٩٨٩: ٤٥)،ننحى جانبا الخاصية التطورية (متعاقب ومتوال) لهذا المفهوم ونبقى مع شئ يبدو أكثر ملاءمة : إننا نجد فى كل حقيقة اجتماعية أو ثقافية تلك التعبيرات الثلاثة لما هو آدمى، بدون أن ندخل الآن فى تعريف أكثر دقة لما نفهمه فى كل

حالة. بالإصرار على الخاصية التاريخية المتطورة للأنواع يؤكد V.Hugo أن:

العصور البدائية غنائية،العصور القديمة ملحمية،العصور المعاصرة درامية تتغنى القصيدة الغنائية بالخلود، وتوقر الملحمة التاريخ، ترسم الدراما الحياة. خاصية الشعر الأول هى السذاجة، خاصية الثاني البساطة،خاصية الثالث الحقيقة.(...)

تحيا القصيدة الغنائية من المثالية، الملحمة من العظمة، الدراما من ما هو واقعى(١٩٨٩: ٤٣- ٤٤).

ورغم ما لديهم من أساس تاريخى مؤكد (أشير إلى المسرح الغربى) إلا أنه لا يتحتم علينا أن نأخذ هذه التقسيمات ذات الاتساع وعلم التأريخ المسهب بمبالغة حرفيا.

رغم ذلك، يبدو أمر ارتباط بداية التعبير الغنائى،على سبيل المثال،بطريقة ما بالثقافة "البدائية" (المفهومة على أنها تلك التى لم تطور حتى الآن الكتابة كوسيلة للذكرى،للحفظ ولانتشار المنتجات الفنية ذات الطبيعة الشفهية - أغان، قصص، دراميات) منطق صحيح ومتسق،وعليه كلما أصبحت ثقافة ما أكثر بدائية،كلما أنتجت تطوراً أقل عن الشعر الملحمى والدرامى كأنواع مختلفة تتطلب تطوراً كبيراً للكتابة،بسبب التعقيد الخاص والامتداد الخاص لتحقيقاتها (للملحمة أو التراجيديا، على سبيل المثال، أشكال تاريخية لهذه الأنواع). يبدو الإدراك التاريخى، من جانب آخر، مرتبطا أيضا بالشعر الملحمى، الذى يقتضى تعقيداً اجتماعياً أكبر (بنايات لتنظيم أكبر وأكثر تعقيدا من القبيلة أو العشيرة المقربة أو

المألوفة) يتطلب عمليات للتوحد الجماعى (أيديولوجى وثقافى،بالمعنى الأنثروبولوجى) فى مقابل خاصية "ساذجة"،مثالية و"أبدية" للشعر الغنائى،وعلى النقيض، الشعر الملحمى أكثر تاريخية، ويميل بسبب ما ذكرنا من أهميته كمبدع للعلامات وروابط الهوية والانتماء، نحو "توقير التاريخ". والشعر الدرامى؟ يبدو منطقيا أن يصير بتطوره الكامل (تحت شكل مسرح مؤسسى،بالأخص) إبداع تاريخى لاحق لبدايات الشعر الغنائى والشعر الملحمى لعدة أسباب:

- لأنه يفترض،وهذه ليست معلومة طريفة،تطورمعين للكتابة،تجعل العرض المسرحى ممكنا بما يكتنفه من تعقيد (تخليد لأحاديث كبيرة لكتابة معجمية ونحوية متطورة ومعقدة ،لعبة الأجوبة، مداخل ومخارج لا تستطيع التوقف عن الأرتجال، تمثيل لأعمال فى سياق أعياد احتفالية ومراسم يخرجون فيها عدة أعمال،إلخ. إننا نصف،بالطبع ،الكوميديا والتراجيديا اليونانية،التى تعد النموذج الذى تأسست عليه هذه المناقشة والتباين فى الأنواع،بعيدا عن الخاصية العامة والشاملة لها نفسها.

- لأنه يقتضى أيضا وجود تنظيم اجتماعى أكبر وأفضل يجعل الإبداع والبناء لمكان مادى ومعمارى مخصصٍ لاستقبال العرض الدرامى ممكنا.

- لأن النوع الدرامى يتطلب ظهور أشكال معقدة من الحياة الاجتماعية توقظ الاهتمام، وتزود العروض المسرحية بمعنى أيديولوجي واجتماعى. فى هذا المعنى، تنبثق الدراما أو العرض المسرحى عندما تفشل الآليات الأيديولوجية للشعر الملحمى، أو تنتج تأثيرات قليلة لتحافظ على النظام الرمزى والقيمى الذى زود

الجماعة الاجتماعية بالتطابق والتماسك.أمر عرضى أن تغذت التراجيديا اليونانية،على سبيل المثال،من الشخصيات والقصص التى أبدعتها الملحمة مسبقا(هكذا فى أيسكيليو سوفوكليس ويوريبيدس،وأيضا فى كوميديا أريستوفانيس أو فى الكوميديا الجديدة لميناندر). بسبب هذا كله فإن الدراما أكثر قربا من الحياة أو مما هو واقعى بالقياس بأنها أفضل وسيلة لحل مشكلات التوحد والتماسك الجماعى،بالقياس بأن المجتمع يطور، يجد وسيلة لاختبار وتحفيز تغيراته بشكل منظم ومضبوط ،كما يفعله من خلال الخيال المسرحى.

- لأن المسرح يسمح، بالإضافة إلى ذلك، بدمج الشعر الغنائى والشعر الملحمى فى النص الدرامى والعرض،ليسترجع قدرته الخيالية المتحققة،الجمالية والأيديولوجية.من خلال وجهة النظر هذه،فإن"الدراما هى الشعر الكامل.لأن القصيدة الغنائية والملحمة يتضمناه فى المصدر فقط،على النقيض،تحتوي الدراما على كليهما بتطور.تلخصهما وتشملهما"(هوجو ١٩٨٩: ٤٥). يتفق هوجو V.Hugo فى هذا مع هيجل Hegel، الذى بالنسبة له "الدراما، فى عمقها بقدر شكلها نفسه، تقدم الاتحاد الأكثر اكتمالا لكل أجزاء الفن.وبناء عليه،لابد وان تعتبر مثل الدرجة الأكثر سمواً للشعروللفن بوجه عام"(١٩٤٨: ١٣٦).لكن لا يجب فهم الشعر الدرامى على أنه مزيج من الأنواع،بل اندماج،عملية يمكن أن تنتج فقط إذا وُجد عنصر سابق مولد أو مهيمن:"فى الكل يوجد من كل شئ، لكن فى الكل العنصر المولد يخضع له كل الآخرين،والذى يفرض على المجموعة صفته الخاصة"(هوجو ١٩٨٩: ٤٥).

يجب ان تتنوع هذه النظرية عن الأنواع،بلا شك، وحتى يمكن أن ترفض،بسبب الفعل البسيط الخاص بأننا لا نستطيع أن نثبت بأية طريقة ذلك التطور التاريخى الذى،احتماليا،لم يكن ولا شديد التنظيم ولا شديد التعاقب كما ظن هيجيل،ف.هوجو وكل أنصار الحركة الرومانطيقية.يمكننا تخيل تطور ما مبدئى متزامن،تستتر فيه العمليات المختلفة،تمتزج أو تؤثر بالتبادل. غير أن،النتيجة النهائية تبدو مناسبة لذلك المنهج،الذى تظهر لنا صلاحيته نظرية أكثر منها تاريخية.المؤكد هو أن الأنواع تطورت تاريخيا كأشكال مختلفة للتعبير والفهم للحقيقة،مستجيبة لاحتياجات إنسانية أو أنثروبولوجية مختلفة،وهو ما يبدو مؤكدا لنظرية Bajtin عن الأنواع التى أوجزناها من قبل.

يقدم لنا A.Garcia Berrio 1992 نظرية عن الأنواع الشديدة الاكتمال التى تقيم اختلافات تبعا للقوالب التعبيرية للخطاب(أسلوب التعبير) وعن أشكال التلقى، وليس عن محتوى الرسالة.الأنواع أساليب للإنتاج- الانتقال- الاستقبال مختلفة من الناحية الشكلية والبنائية،رغم أنها تتشارك فى عمق عام فنى أو جمالى.واضعا ملخصا للملامح المميزة لكل نوع للموضوع من قبل Garcia Berrio،يمكننا نظم الجدول التالى:

الشعر الدامى	الشعر الملحى	الشعر الغنائى
خليط (موضوعى - ذاتى)	موضوعى	ذاتى
اسمى	مرجعى	تعبيرى
مستقبلى	ماضى	حاضر
أغتراب الصوت	توضيع للصوت	باطنى الصوت
يمزج (روائى - محاكى)	محاكى	روائى
ذهنى	حدسى	عاطفى
دافع	تخيلى	حسى
انتقال نهارى - مسائى	نهارى	مسائى
عرض	سرد	تعبير
توتر	تقدم	تركيز
صدمة	إعجاب	توحد

من الواضح أن توزيع بعض من هذه الملامح قابل للنقاش[٦٤] (على سبيل المثال،الخاصية أو العرض الزمنى،أو القولبة المعرفية،توزيع الموضوعية/الذاتية،الخاصية الروائية للشعر الغنائى والمحاكى للشعر الملحمى،إلخ.مظاهر سنحاول توضيحها لاحقا).كما يمكن أن يتقاسم العديد منها أويتواجد بكيفية ما فى الأنواع الأخرى،لهذا المنهج النحوى ميزة الوضوح

والفاعلية،بمعنى أنه يمكن تطبيقه على القوالب المختلفة للخطاب الأدبى من أجل فهمه وتعريفه بشكل أفضل،بدون أن يفترض ذلك إجبار النص على التوافق مع الدرجات المقامة،بل على العكس لرؤية فى أى معنى وعن أى مظهر لكل نص تحديدا يمكن أن تطبق أم لا ستقيم الأنواع،بكيفية ما، احتمالات نظام "اللغة" الأدبية،بينما ستكون النصوص أو الأعمال المسرحية هى التحقيق المادى لتلك الاحتمالات أو " اللغة" الأدبية.لكنها لا تبنى بنيات مغلقة ،وهو ما يعنى أنها تنتج بثبات تأثيرات ومعابر تعبيرية وشكلية من نوع إلى آخر.هكذا، على سبيل المثال، أدمج المسرح المونولوج الذاتى للرواية المعاصرة فى بعض المسرحيات الدرامية لإظهار الضيق،الريبة أو الهذيان لشخصيات محددة (Strindberg-Ibsen

ولقد أدمجت التراجيديا اليونانية(بخاصة من خلال الجوقة) بالطريقة نفسها لحظات شعرية ذات جمال فائق وأخرى ذات طابع ملحمى(من خلال هيئة الرسول)،متتبعة النموذج السردى للملحمة،ذا المناظر الوصفية الفائقة الروعة كما حكى لنا يوريبيدس عن وفاة هيبوليتو،ممزقا فى الصخور عندما جمحت جياده عند ظهور ثور ضخم مرسل من قبل بوسيدون،من بين أمواج البحر.حتى يوقظ،بواسطة الرعب والشفقة،التنفيس التطهيرى،بدون الحاجة إلى إظهار الفظاظة والذعر للمتوفين قتلا(الذى،حسب نموذج التراجيديا نفسها،كان يجب أن يصنع بطريقة هائلة وبواقعية مفرطة) يتشبه الكتاب المسرحيين بالتكنيكات الوصفية لرواة الملاحم،أولئك الذين يصورون مأساويا تلك اللحظات التراجيدية بوسائل وصفية ومتحولة بكفاءة متحققة تتأخر فيها الأحداث عن تقديم تفاصيل الإبادة الجسدية للبطل،متتبعة تراكم بطئ من التوتر والرعب من خلال وجهة

نظر الرسول،الذى سينقل بطريقة مباشرة تلك العواطف إلى الجمهور كشاهد عيان على الأحداث.من السينما،لضرب مثل أخير، نسخ المسرح تجزئة الحدث الدرامى،التتابع والأعداد للصور والتصوير بهدف تقديم تنوع كبير وسرعة للإيقاع المسرحى.بوجه عام،يمكننا التحدث عن ظاهرة خاصة من النصية البينية بين الأنواع،وليس فقط من أنواع داخلية،حتى عن "الوسطية البينية"، إذا ضمنا المسماه بوسائل الاتصال.

ليست الحدود بين الأنواع صارمة أبدا،بل مسهبة ومتدفقة.

ذكرنا منذ قليل وجود نوع رابع ،بسبب غياب الكلمة المناسبة،سنسميه "تعليمى"[٦٥] سنعتمد،حتى نعرض هذا النوع،على وجود أساليب أخرى للخطاب الأدبى (ولو أنها ليست أدبية فقط،يمكن أيضا وجود سرد أو شعر ملحمى ليس أدبيا، وشعر درامى ليس أدبيا) لا يمكن أن تشبه الثلاثة الآخرين،مثل تلك النصوص التى تحكمها الجدلية،الخطابية،البرهنة،الاقناع أو الاستئناف،جميعها أشكال موجهة بطريقة مباشرة إلى المتلقى بقصد تعديل أفكاره،مواقفه أو سلوكه،وليس فقط بما يحرك مشاعره،بإلهائه أو بتحفيز خياله ومشاعره،كما يفعل الشعر الغنائى، الشعر الملحمى والشعر الدرامى.يمكننا قول إن الشعر التعليمى يلجأ أكثر إلى الأفكار والفكر،بدون ان يتخلى بسبب ذلك عن العاطفة كوسيلة إقناعية.أعتبر المقال الأدبى حديثا كنوع جديد،لكننا نعتقد أنه،بكونه تمثيلاً نموذجياً للنوع التعليمى،لا يستنفذه(كما لا يستنفذ النوع الدرامى الكوميديا،على سبيل المثال).سيكون المقال شكلاً هاماً للشعر التعليمى،كما يمكن أن يكون الوعظ،المؤتمر،الخطاب السياسى أو الأكاديمى،الحوار(فلسفياً أو

علمياً)،النقاش،الأمثال،الأقوال المأثورة،الحكم،الأساطير،الحكاوى،جوامع الكلام أو التعبيرات ،بالإضافة إلى المقال الفلسفى أو الأنثروبولوجى(٦٦) لا يهم المحتوى،بل إن الاهتمام بالقالب التعبيرى والخطابى من جانب الراسل-الكاتب،ووعى المرسل إليه-المتلقى،الذى يميز تماما الخطاب "بنبرته"،وسائله،غائياته وهدفه العام.كما فى الأنواع الأخرى،يمكن أن يستخدم الشعر التعليمى عناصر غنائية-ذاتية،ملحمية-سردية أو درامية فى تطوير نصوصه أو خطاباته،لكنه سيكون دائما تحت سيطرة ذلك القالب المحدد الذى ينظم دلاليا ونحويا التعبيرات والأفكار بقصد إظهارفكرة ما والبرهنة عليها و إلى ما يمنحها،بطريقة صريحة وخادعة،قانون الحقيقة.يهمنا إبراز وجود هذا النوع الرابع ليس بقدر اندراجه فى المنهج العام للأنواع(شأن يقصيه هدفنا، ويجب دراسته بوقت أطول يحلل ويسترجع،بلا شك، ما قيل فى وقت آخر قريبا عن فن الخطابة والبلاغة) كما بقدر ربطه بالنوع الدرامى.نصرح فى الكثير من الأحيان، بأن الدراما تدمج خطابات "تعليمية" فى تطور الأحداث والحوارات،وصولا إلى التسمية السيئة "مسرح الأفكار" لتشغل حيزا بارزا.نثبت أيضا،وكعنصر سلبى،ما يتحتم على الكاتب من تضمين مغريات فى حوار الشخصيات،أجوبة خطابية لا تتناسب دائما مع طبيعة المواقف ولا احتمالية الشخصيات،تجبرها على قول،لا ما يقوله هم ولا بالطريقة التى يقولونها بها،جمل،جدليات،أفكار، استطرادات واعتبارات أخلاقية أو فلسفية خاصة بالكاتب المسرحى،لا تبدو مذعنة إلى الاختفاء بطريقة مباشرة،مثل الكاتب،على المسرح.لذلك يساعدنا التمييز بين الدرامى والتعليمى،على تمييز المسرح عن قوالب أدبية أخرى،الشئ نفسه نفعله فى حينه مع السرد فى اعتباره مناقضا،فى ذاته،للدرامية والمسرحة الخاصة بالعرض

المسرحى.

بالنسبة إلى أنواع أخرى،نجد أيضا اختلاف آخر لافتاً بين الشعر الدرامى والشعر الملحمى والشعر الغنائى. إننا نشير إلى التنوع الكبير للأشكال التاريخية التى يقدمها النوع الدرامى فى مواجهة التنوع القليل للنوعين الآخرين.ليس هناك شك فى أن تطور الشكل الدرامى تفضيليا،كان أكبر بكثير(٦٧).نعرف أنهم وضعوا فى اليونان ما يسمى بالأنواع الكبيرة(التراجيديا والكوميديا)التى يتوجب أن يضاف إليها النوع" الدرامى الهجائى".لدينا بالكاد معرفة عنه لكن من الجائز أنه حدد "طريقاً ثالثاً" بين التراجيديا والكوميديا الذى بعد ذلك، منذ القرن الثامن عشر وبالأخص اعتبارا من الرومانطيقية،سمى "دراما"(٦٨) حيث شكل به من جديد ثالوث تصورى لانزال نستخدمه اليوم كمرجع(أو نظام) اعتبارا من أننا نستطيع تصنيف كل الآخرين إلى أنواع فرعية أو أنواع أقل.

لقد طرحت على مدى التاريخ العديد من الصيغ التصنيفية التى انتهت،كما نقول : فى هذا التصنيف الثلاثى.حقق Sanchez Escribano , Alberto Porqueras 1971 , Huerta Clavoدراسة عن تطوير الأنواع الدرامية التى نعتمد عليها لفهم معنى تأكيدنا على ثراء وتنوع الأشكال المسرحية،معلومة تكشف بذاتها الأهمية الكبيرة الاجتماعية والثقافية للمسرح، المكان المركزى الذى شغله فى الصياغة أو التشكيل الأيديولوجى والرمزى للمجتمعات الغربية خلال فترة زمنية طويلة.أولا كانت الكوميديا ثم الدراما،النوع الذى تطور بشكل كبير متحقق،منذ ذلك التطور الأول فى اليونان من كوميديا أرستوفانيس القديمة حتى الكوميديا الجديدة لميناندرو.هكذا، على سبيل المثال، نجد كوميديات الروايات

الفروسيـة،رواية الشخصيـة،ملهاة العقـدة،المختال(هـجائيـة)،كوميديا راقيـة(الاعتناء باللغـة،الدقـة فى التفكير،العقلانيـة،الذوق الحسـن)وكوميديا منحطة(هـزليـة،لغـة سـوقيـة،أذواقـاً أقل رهافـة) كـومـيـديا الطبـقـة المتـوسطة(البـورجـوازية) (الصالون،عائلية،عاطفية)كوميديا العادات،كوميديا البطولات(Racine)كوميديا خفيفـة(المسلاة)،كوميديا السحـر،الرومانسية،الواقعيـة،الطبيعيـة،إلخ،بسبب عدم تسميـة تفـرعات أخرى لما يسمى أنواع أقل مثل المسـرحية القصيرة جدا،المهـزلة القصيـرة،المسـرحيـة الهـجائيـة،المسـرحيـة الهـزليـة أو الأسـبرينتـو يميـز الكتاب والمتفـرجين جيـدا بين كل هذه القـوالب،وهـو مـا كـان يعنى اتفـاق ما حـول أشكال التمثيل أو الخيـال،والذى حدد،لذلك،درجة الاحتمـال وأسلوب التلقى (مطابق أم لا للتوقعات) فى كل حالة.

م إذا يحـدث اليـوم فى المســرح؟ من جــانب،من الـواضح أن الأنواع لاتزال موجودة وحتى أنها تختلق وتدمج أشكالاً جديدة أو أنواعاً فرعية (مثل،على سبيل المثـال، "المســرح الموسـيـقى" ،بين الأوبرا والثـرثويلا، نسـتطيع أن نقـول : أو "المسـرح–الراقص"،نوع مـخلط أو "المونولوج"،مـسـرحيـة كلها "حـوار مـونولوج" مع الجمهور،إلخ). فى الوقت نفسه، تنتج الظاهرة العكسية: اختفاء الأنواع المسرحية (أو الفرعية) مثل تلك وأستبدالها بتنوع كبير للأساليب الخطابية والتأويلية داخل العمل الواحد نفسه، أو فى العرض على غرار أسلوب التلفاز أو الكولاج،مقدمة تعاقباً منظماً بقليل أو كثير(أو فوضوية) لأجزاء درامية،من بينها يمكن أن يظهر واحد كوميدى،آخر غنائى،آخر درامى،وتهكمى،وآخر عاطفى أو ميلودرامى،آخر مفرط الواقعية أو داخل الشخصية الواحدة نفسها أو المشهد،لحظات غريبة

مــضــحكة، بطوليــة،راقــيــة أو عـــامــيـــة فــرض ذوق مــعين بســبب التنوع العاطفى،التغيرات السريعة للحس الفكاهى،المزج،بوجه عام،لما هو كوميدى وما هو جدى،شئ اكتشفه لوبى دى بيجا كوسيلة شديدة التأثير والذى رفعه الرومانطيقيون إلى مطلب حتمى للدراما،يأتى هذا متحدا مع التنوع المسرحى،مع التغيرات السريعة للديكور،البحث عن إيقاع سريع،محاولة تجنب شعور الجمهور بالملل بأى تكلفة تحت تأثير السينما،التليفزيون والدعاية،زيادة الإمكانيات التقنية وتغير حقيقى فى العادات الإدراكية (تنوع كبير،تجانس وشدة المؤثرات الصوتية والبصرية) ،يبحث المسرح اليوم،قبل أى شئ، عن جذب الجمهور،التكيف مع أذواقه وحساسيته الجديدة،وهو السبب فى عدم حاجته للانشغال بقواعد الأنواع أو الأنواع الفرعية،يعنى هذا، بالطبع،أن الفن المسرحى حى وإن ملاءمات النوع لا تهم الجمهور، وعليه لا تؤثر فى التلقى،لكن هل يلغى هذا بالكامل النقاش حول الأهتمام النظرى والتطبيقى بالأنواع الأدبية والأنواع الفرعية المسرحية؟ لا نظن هذا. الموضوع الذى يشغلنا الآن هو توضيح هل سيكون المسرح أم لا نوعا أدبيا،موضوع ذو أهمية كبيرة اليوم تحديدا بسبب اختبار الأشكال التاريخية لتطور كبير،مغرقا حدودها وخالطها معا،مفسحا المجال لأشكال جديدة أو من الأفضل قول،لتراكيب جديدة من الأشكال، أى، أشكال مختلطة أو مهجنة. يمكننا القول إن الأنواع الاساسية (الغنائى، الملحمى، الدرامى والتعليمى) كانت "غير اقليمية" والآن يمكن أن توجد فى أي شكل لفظى محدد : قصيدة، رواية، قصة، حكاية، ريبورتاج، تعليق، مقال، عمل درامى. حدث هذا بكيفية ما مع الأشكال الكلاسيكية. كانت الملحمة شعراً ملحمياً، كانت التراجيديا شعراً درامياً، لكن وجد أيضا الشعر الغنائى، التراجيديا والكوميديا ممسرحين الملحمة والأغانى

الشعرية والإنشاد، الرومانس (الملحمى) تحول إلى دراما فى الكوميديا الوطنية الأسبانية ،مسرحت القوادة La Celestina الرواية اللاتينية، مسرح خوان دى إنثينا القصائد الرعوية، حول جالدوس رواياته إلى مسرحيات، ملئت الكوميديا البورجوازية وأعمال بينا بينتى benaventinaالمسرح برسائل وروايات أخلاقية. ولقد صاغ لوركا درامياته شعرا، اليوم يرغب المسرح - بالإضافة إلى التحويل الدرامى- فى أن يسرد، أن يقص، أن يصوغ النص والمسرح شعريا،إلخ.ما الذى نريد قوله من كل هذه الأمثلة وأخرى كثيرة يمكن تقديمها؟ اذن لا بد وان يتركز منهج موضوع الأنواع اليوم من خلال منظور جديد، يأخذها كما هى فى الحقيقة،أساليب خطابية،أشكال لتنظيم النص والمناقشة تبعا للتأثيرات الإدراكية والبنائية للحقيقة(الحقيقى أو المتخيل)،من جانب،وأنفعالى وجمالى من جانب آخر،يرغب كاتب فى إنتاجها فى بعض المتلقين الممكنين.

بالوصول إلى هذه النقطة،نجد أنفسنا مجبرين على عمل سلسلة من التحديدات الاصطلاحية والدلالية،بكل مخاطرة الافتراض بالبقاء مدركين من قبل تعريفاتنا نفسها،من بين ما سننحيه،جانبا،ستصيراللغة والكلمات مبهمة وغير فعالة عاجزة عن الاعتناء بالظواهر التى تستند أو تعمل عليها كمرجعيات،بسبب التحولات والتغيرات المؤثرة فى موضوعاتها أو بسبب تحليلات شديدة الدقة ومن جانب آخر،المحاولة لاستخدام صارم ومحدد للمفاهيم بشكل مطلق،يعيدنا بهوس إلى "دلالات" تعسفية،تناسب مفهوم وسطى أو برجماتى،وهو ما سنعرضه هنا،سيفيدنا هذا الجهد الإيضاحى فى "الاقتراب" أكثر من(وفتح ،فى الوقت نفسه) موضوعاً وهدف هذا العمل الذى ليس شيئا آخر غير تعريف

الظاهرة المسرحية وفهمها بشكل أفضل بكل تعقيداتها النصية والمشهدية،متجنبين أيضا أن" كل شئ صالح"الذى أشرنا إليه عدة مرات،مثل" (totum revolutumالخليط) أو "المزيج" الذى تحيلنا إليه الممارسة المسرحية المعاصرة فى كثير من الأحيان.لكن، كما قال مارسيل مارسو Marcel Marceau نحن نفكر أن "كل فن يخلق حدوده الخاصة للبحث عن الكمال.الفنون غير محدودة داخل حدودها الخاصة،فهى تخلق العوالم الكبرى فى عوالمها الصغيرة"(٦٩) نحن بحاجة لنعرف ونفهم المعنى الإيجابى لتلك الحدود،إلى تحديد المصطلحات الآتية: سرد، دراميةشعرية وبيانية.

ستبنى هذه الأسماء النشطة ومعانيها المترابطة(سردية،درامية،شعرية ،"أستدلالية") الملامح التى ستسمح بتقديم أساس لتلك الأنواع الأربعة التى تحدثنا عنها،معتبرينها،ليس كأشكال مادية أو مستقلة لنص أو خطاب (بالرغم من أن لديها أشكالا تمثيلية نموذجية)بل كأختيارات شكلية عامة تحت تصرف الكاتب،بعيدا عن الشكل المحدد أو المهيمن الذى قررت بناء نصها عليه.عدم خلط نوع ونص يسمح لنا بتقبل وجود أنواع مختلفة فى النص الواحد نفسه،بالرغم من أنه يوجد دائما، وهذا هو الإثبات الذى قيد المبدأ السابق،هيمنة أو نوع مهيمن فى كل نص مادى،نوع يسمح بتفسير وتقييم النص اجماليا من جانب المتلقى والذى يمكن ان يندمج فى الوقت نفسه مع الأنواع الأخرى الموجودة فيه.

نقول هكذا إن للشعر الغنائى اليوم شكلاً مهيمناً الذى هو القصيدة الغنائية،لكننا نستطيع أيضا العثور على شعر أو شعر غنائى تقريبا فى كل شئ ،من عمل مسرحى حتى قصة،خطاب أو إعلان دعائى، ولذلك،يمكننا إضفاء

الصيغة الشعرية على أى نص،أى تزويده بالشعرية،بعيدا عن كون ذلك النص مكتوبا نثرا أم شعرا.

أيضا نستطيع إثبات أن الشكل التمثيلى النموذجى الحالى للشعر الملحمى هو الرواية(بما فيه الأقصوصة والقصة) وأيضا يمكن ان نجد سرداً ونصاً سردياً فى قصيدة،خطاب،مشهد مسرحى،وعظ،محادثة أو خبر صحفى.

العمل المسرحى أو الدراما هو الشكل التمثيلى النموذجى والمهيمن على النوع الدرامى،لكن بإمكاننا العثور على درامية ومسرحية فى رواية،قصيدة،حادث من حوادث الحياة اليومية،رواية تليفزيونية،مناقشة فلسفية أو احتفال دينى.

أخيرا،يظهر النوع التعليمى،الجدلى والاستدلالى،بوضوح فى المقالة الأدبية،وأيضا فى مؤتمر،خطبة،نسخة مسرحية،قصة،درس أكاديمى أو، أيضا فى نقاش يومي.

علينا ان نمزج بالمناسبة،فى هذا الإحصاء،ظواهر ذات طبيعة لفظية أدبية وغير أدبية،لنشير إلى الأنواع التى تذهب إلى ما وراء الأدب،مع أنها تأصلت وتطورت فى الأدب أبتداء من عمل واع وإبداعى حول اللغة وهنا حيث نجدهم فى بعدهم النصى الحقيقى والاستدلالى،ستكون الأشكال التلقائية للحياة اليومية أو لبيئات غير فنية،أشكالاً ثانوية من خلال وجهة النظر الجمالية والشكلية،التى نهتم بها هنا.سيكون علينا،بالرغم من ذلك، أن نوسع أو نضمن فى فكرنا بطريقة

واضحة،الأشكال الفيلمية(تلفزيونى وسينمائى)بالقياس بأنها تستخدم أيضا اللغة اللفظية لإبداعاتها، بالإضافة إلى العمل بالصور فى الكثير من الأحيان على الأسلوب الأدبى أو النصى،وبه نستطيع ان نتحدث أيضا عن السرد،الدرامية،الجدلية والشعرية للصور الفيلمية(أو من خلالها) موضوع كهذا يبعدنا عن هدفنا،لكننا بحاجة إلى ذكره لنقدم أتساعا أكبر وصلاحية لهذا الأتجاه لوضع النظريات حول الأنواع،التى بأستطاعتنا ان نسميها أيضا أنواعاً فوقية حتى لا نخلطها بالأنواع والأشكال التاريخية (٧٠).

لكن،لتحديد أكبر،علينا أن نتناول علاقة هذه الأنواع الفوقية الأربعة بمفاهيم أخرى تختلط بشكل متكرر فى تعريفها مثل خيال أو خيالية،شعر أو شعرية ،تمثيل أو أداء،برهنة أو أقناع. نعود هنا لمشكلات كانت تظهرعلى مدى تحليلنا وتقتضى الآن أنتباها أكبر.

نطرح أول أفتراض يقول أن كما فى الحياة اليومية مثلما فى الفن بصفة عامة وبخاصة فى الأدب والمسرح،بإمكاننا ان نجد خيالاً،شعراً،تمثيلاً وبرهنة،أى،نتعامل مع ظواهر عامة للفن والحياة العادية.

الأفتراض الثانى يقول إن الخاص فى الفن يتكون من الأستخدام المتعمد،المنضبط وذا الغائية الفنية - ليست نفعية بطريقة مباشرة- لتلك الآليات،الوسائل أو أشكال الإبداع الرمزى،بتلك الكيفية التى تنتج ظاهرة تعزيزية،تفاؤلية وأمتدادية تمنح خاصية جمالية ودائمة إلى المنتجات الحائزة تفرقها بشكل أساسى عن المنتجات العادية هكذا، نستطيع التوهم فى الحياة

اليومية،نعبر شعريا ،نضيف الطابع الدرامى على موقف،نبرهن بطريقة أكثر أقناعا،إلخ.بشكل عفوى أو بقليل أو كثير معد،لكن بدون أية غائية جمالية أو فنية،بل مجرد نفعية أو أهتمام.بهذا المعنى لابد أن تفهم تلك الإثباتات الشديدة العمومية على أنها" كلنا نمثل مسرح فى الحياة"أو " إننا جميعنا شعراء"أو فلاسفة أو أننا جميعا سننتهى بتحويل قصتنا الشخصية إلى رواية أو دراما،كما درست السيكولوجيا.إن الأمر يتعلق بأستخدام حقيقى ومجازى (أستعارى) لتلك المصطلحات،التى يولد معناها (أو يتطور) بالكامل، ليس فى الحياة بل فى الفن. إذا ربطنا هذه المفاهيم بتعريفات النوع التى لانزال نضعها حتى الآن،يمكن أن نلخص وضعيتنا من خلال مسلمات عدة:

١)خيال وخيالية ملامح خاصة[٧١] للسرد والدراما وليس للشعر الغنائى أو التعليمى.

٢)يبنى الشعر والشاعرية ملامح خاصة للشعر الغنائى،لكن ليس للشعر الملحمى ،الدرامى أو التعليمى.

٣)تمثيل وأداء ملامح خاصة للدراما لكن ليس للسرد ،للشعر الغنائى أو التعليمى.

٤)البرهنة والاقناع عناصر خاصة بالشعر التعليمى لكن ليس بالشعر الملحمى ،الغنائى أو الدرامى.

سنثبت فى أستخدام كل هذه المصطلحات أن التسلسلات الموضوعة لا تبنى

نظماً دلالية متشاكلة أو قابلة للتراكب.هكذا،الشعر الملحمى،فهو بالنسبة لنا،مساو للسرد،الشعر الغنائى،على النقيض،ليس مساويا على الأطلاق للشعر إذ إنه يوجد شعر ملحمى وشعر درامى،الشعر الدرامى مساو للدراما،والدراما للمسرح،نحدد الشعر أو الشعرية بالشعر الغنائى،كذلك أيضا روائى بالشعر الملحمى،ومحاكى بالدراما والمجدل بالتعليمى.أيضا نستطيع التحدث ،بإساءة قليلا فى الأستخدام للمصطلحات البرجماتية للألقاء(التعبير) للشعر الغنائى،(المرجعية)للشعر الملحمى.) perlocucionسابقية-التعبير،أدائية)للشعر الدرامى والغير تعبيرى(المعاودة،المحاولة)للشعر التعليمى.يناقض هذا النهج العام بعض الأفتراضات للنظرية الأدبية الأكثر قبولا،مثل الخاص بتشبيه البويطيقا بنظرية عامة للأدب،والشعرية بالملمح الأساسى لأى نص أدبى[٧٢] مستخدما من خلال رؤيتى بطريقةغير مناسبة ومبالغة لفن الشعر لأرسطو،النص الذى يواصل تقديمه لأصل غالبية المصطلحات والمناقشات التى نحللها الآن والتى كما هو معروف جيدا، تظل ناقصة، بما يجعل من المناسب أكثر تسميتها فن المسرح وأختزال مدى أثباتاتها على المسرح،وهو ما سيتجنب بكل تأكيد بعض الأستكمالات والتعميمات المتكلفة والمبهمة [٧٣] على أي حال،لا ينوى منهجنا اللجوء إلى ذلك النص الكنائسى))،والمقدس) بل الأعتناء بالتطور التاريخى للأنواع وبخاصة تكييف تعريفه بالوضع الحالى،أى، بالحقيقة الأدبية والمسرحية التى نعرفها اليوم حيث ينعكس فى تطبيقها ما نطرحه هنا من مشكلات. ينشأ الأضطراب فى جزء كبير من ذلك التطور التاريخى والأسناد لأحداث أو ظواهر تمثيلية قليلة اليوم،مثل وجود شعر ملحمى أو درامى لا وجود له تطبيقيا.محدثا توحدا بين الشعر الغنائى والشعر،أو الدفاع عن الخاصية المحاكاتية والمتخيلة

للشعر الغنائى،مثلما يفعل Pozuelo Yvancos1997: 242- 246 مستندا بشكل حرفى على نصوص Cascalesو Batteaux، التى لا نتقدم بها فى تعريف الشعر الغنائى ولا نوضح تطوره الحالى،الأكثر أنفصالا فى كل مرة عن أى غرض محاكى أو خيالى.أيضا تبدو لنا المماثلة بين الروائى والمحاكى مبهمة بفعل أن السرد مثله مثل الدراما يبنى عوالم خيالية،بدون توضيح أن ذلك الخيال يحكى(روائى) وفى المسرح يقدم،يظهر ويعرض(محاكى).من خلال وجهة النظر البنائية،كلاهما، رواية(قصة،أقصوصة،سرد)ودراما (عمل مسرحى،كوميديا،تراجيديا،إلخ) تبنى منتجاتها كأنجازات نصية أو لغوية ،لا يلغى هذا الخاصية المختلفة جوهريا عن هذين الشكلين وأساليب التعبير،الأنتاج والأتصال:الحكى والتقديم.يأتى الأبهام ،نكرر،من أن كلا الأبداعين نصية ومتخيلة،كلاهما، يبنى أو يختلق بالكلمات قصة،تتابع للأحداث،الأفعال أو الوقائع،لكن كل واحد يفعل هذا بطريقته،بوسائل وأشكال نصية خاصة،كما يمكن أثباته فى أمر أن السرد يقتضى بالضرورة راويا(يتبنى الشكل والمسافة التى تتبنى،فى الضمير الغائب أو المتكلم،روائيا متجانسا أو روائيا متنافرا،داخلياً وخارجياً،إلخ).وهذا المطلب يجلب عواقب لغوية ونصية مختلفة عن أمر عدم وجود الأمكانية لتحمل أى راوى مسئولية النص،كما يحدث فى الدراما.كنتيجة لهذين الشكلين المختلفين من الخيال ،أو لبناء الخيال.يمكن ان تحكى الرواية فقط قصصاً من خلال الكلمة وخيال القارئ،بينما تستطيع الدراما تحقيقهما،تمثله،تجعله حاضراً أو تعرضه. إذا فهمنا المحاكاة على أنها التقليد،التصنع أو التمثيل،نرى ان المسرح والدراما فقط يمكن ان يكونا محاكيين فى حقيقة الأمر،وليس السرد.لا يقلد السرد ولا يحاكى ولا يمثل،بل

يقول،يحكى،يختلق،لكن عند فعل هذا لا يكون مقلدا لشئ ولا لأحد(٧٤) ولا يكون متصنعا ما يقصه،ولا متظاهرا بما يقصه ما هو خيال هو ما يقص،وليس فعل الحكى.ليس كما يحكى فى المسرح،على النقيض،فعل التمثيل أو الأداء متخيل، يرتبط بطريقة غير قابلة للحل بالخيال الذى يمثله،لا يمكن فصل التمثيل والممثل.المحاكاة تمثيل متخيل،من أحداث حقيقية أو مختلقة،متخيلة.الروائى هو السرد،من أحداث حقيقية أو من أحداث مختلقة، متخيلة،ليست المحاكاة الدرامية الأدبية والمسرحية مجرد نسخة ولا أنعكاساً للواقع،كما سنرى لاحقا،كما أن الروائى السردى والأدبى لا يبنى بأسنادات واقعية أيضا،بل متخيلة،بقدر كونها مأخوذة من الواقع.متخيل تعنى ليس حقيقيا.محاكى تعنى متصنعاً،مماثل أو مشابه. السرد الأدبى متخيل وليس محاكيا، التمثيل المسرحى متخيل ومحاكى.

بالنسبة لنا ليس الشعر أيضا روائياً،ولا محاكياً،ولا حتى خيالاً.بالألتفات إلى علم الأشتقاق، سنقول إن الشعر إبداع خالص،وليس تقليدى،ولا سردى ولا متخيل.لا يخلق عوالم ممكنة متخيلة، مثل السرد أو الدراما،لا يحكى أحداثاً مثل الرواية، لا يقلد أفعالاً مثل المسرح.إنه يقدم وصف،أفعال أو درامية،لا يفعل هذا مثل السرد(أعتبارا من صوت روا)،ولا مثل الدراما(لاغيا صوت الكاتب)،بل دائما من خلال صوت الشاعر، بلا قصد وصفى،سردى أو درامى،بدون خيال،بدون خلق أى أسناد متخيل،بدون أى غرض لخلق أى عالم ممكن أن يبدو واقعيا.لذلك لا يهتم لا بحقيقة العالم الحقيقى ولا باحتمالية العوالم الممكنة.الشعر تعبير حقيقى عن العواطف،المواقف وأساليب الأدراك والشعور بالحقيقة فى معناها الأكثر رحابة(الواقع الحقيقى،وأيضا الواقع

الحالم،المرغوب،المتخيل،الحدسي،الطبيعي،المتجاوز للطبيعة،إلخ) يهتم الشعر بالصدق أو المصداقية،لذلك لا يبنى عواطف خادعة،رغم ان بأستطاعة الكاتب تصنع الحـــالات والعـــواطف التى يعــبـــر الشـــاعـــر بهـــا عن تلك العواطف،الأحاسيس،الحالات الأنفعالية،الذهنية والتجريبية التى تنتقل من خلال النص الشعرى،يجب أن تظهر أمام القارئ كتعبير عن المواقف والحالات الحقيقية،أى، تتطابق مع الأنا الشعرية التى هى الذات(الفاعل) للتعبير الشعرى.وحتى تفعل هذا وتناله فأنها تلجأ إلى قدرتها الأدراكية وإلى خيالها،لكن لا يجب خلط الخيال،بناء الصور والأحاسيس المتخيلة (عوالم متخيلة) بأبداع عوالم متخيلة.كل العوالم المتخيلة الأدبية خيالية،لكن ليس كل العوالم الخيالية متخيلة.العوالم المتخيلة الممكنة هى بالضرورة مكانية- زمانية.العوالم الغنائية أو الشعرية مسهبة،تستخدم المكان والزمان كعمق أو كموضوع للتفكير والعرض للعواطف،لكن ليس لتدعيم أو لجعل فعل،حدث أو شخصية ممكنا،مثلما يفعل السرد والدراما.نجد الدليل عما نقوله كثيرا عن الشعر الغنائى فى الأستخدام المتكرر لسلسلة من " المحددات" المتحولة مثل الأفعال الغير متصرفة،الأفعال فى الحاضر وصيغة المصدر الغير زمنية،غياب التقدم الحقيقى أو التواصل الزمنى،أستخدام صيغة الماضى الغير معرف ليس كأشارة أو مرجعية متسلسلة زمنية،بل كتعبير عن الأشتياق،عن الزمن المتذكر،عن الزمن الماضى،إلخ.أيضا لا تبنى المرجعيات المكانية أسنادات حقيقية ذات أبعاد،قادرة على بناء مكان خيالى متماسك.الشعر نوع من التحرر من عبء الواقع،يبدأ بمحاولة " التبخير" أو الأنتشار للدرجات الأكثر تحديدا (درجات Kantor الأولية) للأدراك الأنسانى:المكان والزمان ،الأستمرارية والسببية المنطقية.

ولقد أدى أنتساب النص الشعرى (دائما تقريبا أو فى النهاية)إلى ذات غنائية(الخاصة بالشاعر،المختلف عن كاتب القصيدة،بالكيفية نفسها التى يختلف بها الراوى عن الكاتب الروائى) إلى مماثلة "التعبيرية" "بالذاتية"،ولقد كانت الرومنطيقية،بمغالاتها للشاعر،المسئول الأول عن هذه المماثلة.بالرغم من ذلك،بالرغم من كون القصيدة قبل أى شئ ثمرة العاطفة والأدراك الخاص بالشاعر،وهكذا تظهر لنا فى غالبية الأحوال،لكن لا يعنى هذا ان النص شعرى على هذا النحو لابد وان يكون بالضرورة ذاتيا،حسيا،مفخما أو تأثيرياً ظاهريا.يوجد شعر "موضوعى" و"مجرد"،" غير شخصى"، بدون تحديد لفاعل التعبير(لا عن الشاعر ولا عن الكاتب) كما نرى فى haikuاليابانى،على سبيل المثال أو العزلة لـ Gongoraبوضع الطرفين المعروضين بحيث لا تظهر الذاتية الرومانسية بأية طريقة وبالرغم من ذلك،ما يهمنا هو (ما يبنى النص الشعرى،فى النهاية)الأسلوب الخاص لأدراك،لحس،لتخيل وتصور الحقيقة التى تقدمها لنا القصيدة أو تعبر عنها.لا تقدم لنا الأفكار،الصور الجمالية والحالات الأنفعالية التى ينقلها الشاعر أو يبنيها بكلماته،كما لو كانت مصطنعة،بل كأنها حقيقية،كأصلية،كأنها مفكرة،مدركة،متخيلة،محسوسة وحية فى حقيقة الأمر من جانب الشاعر.تولد صعوبة فصل الشاعر والكاتب (الأنا الشعرية والأنا المعرفية أو الواقعية) من الخاصية نفسها الخاصة بالخبرة الجمالية أو الحياتية الحقيقية التى تخلقها أو تثيرها القصيدة،ومن هنا تمنح الشعر والقصيدة خاصية ذاتية واضحة.هذا هو ما نفهمه اليوم من الشعر الغنائى(والأكثر،من الشعر) ومن الجائز ما يحوى المصطلح شعراً.لذلك،لا يخلق الشعرعوالم،لا حقيقية ولا ممكنة أو متخيلة،بل لحظات من الوضوح والشدة التأثيرية والجمالية،من بعد النظر

والنشـوة،لذلك تتـمـركـز أو تركـز نظرتهـا على أجـزاء دالة من الحـقـيـقـة ،الموضوعات،اللحظات،الأفكار،الصور،الذكريات،الأشتياق،الأحلام (الحلم ناقص دائمـا) رؤى،التـخـمـينات،إلخ،على مـا يتـحـول بواسطة الكلمـة،خـالقـا إيقاعات،صوتيات،نبرات،صوراً وأحاسيس حركية وشاملة تستدعى تجارب عميقة،ذات طبيعة حساسة،أنفعالية وفكرية لعصر ما.نختبر بواسطة الشعر الحقيقى- القصيدة الناجحة- تجربة معينة من "التوحد" ،من الجشطالت،من حالة" كلية" أعتبارا من التجربة أو الخبرة لما هو مادى وجزئى.

لا يجب مطابقة كل هذا "بالذاتية الأنطوائية"التى هى دائما ذاتية المرجعية وذاتية التركيز ولذلك، أنانية أو نرجسية.لابد وان يخرج الشاعر من ذاته،أن يكون قادرا على تحويل تجربته الذاتية إلى نص موضوعى ينقل بنفسه الصدق أو المصداقية لتلك التجربة.عليه جعل الذاتية موضوعية حتى يستطيع الآخر،بدوره،أختبار تجربته الخاصة.يتصرف كوسيط،ليس هو المرجع،كشخص،بل التجربة فى ذاتها،التى يحاول هو تدعيمها أو بناءها بواسطة الكلمات،الإيقاعات،الصور،النبرات،الحالات العاطفية المقترحة أو المستدعاه.ما ينتقل ليس أنا بل نظرة أو أسلوب للنظر،للتأمل،للرؤية،للشعور،يعبر عنه من خلال النص.أنه أسلوب نصى،ليس دلاليا (يمكن أن يتحدث عن أى شئ) أو الأفضل، نصى- دلالى (بالقياس بأن كل نص هو بالضرورة دلالى).بعيدا عن كونه نصاً "مستغرقاً" فالنص الشعرى فى أساسه حوارى،يبحث عن التواصل مع الآخر.يبنى الشعر روابط أكثر أتصالية وأكثر تنوعا مع القارئ أكثر من أى نوع آخر.أنه عرضى،ودليل على هذا، أستخدام الضمير "أنت" (بتكرار قليل فى السردى)

كنشر للأنا الشعرية(نوع من "الحوار الذاتى" القاصى)أو كمرجع شخصى (نوع من القارئ الواضح) الذى يقيم به علاقة من التضمين المباشر.الضميران "حضراتكم" و"أنتم" محرض،متمني،أسمى،أنه غير مألوف أيضا فى أنواع أخرى،تماما مثل الضميرين "نا" و"نحن"الذى بواسطتهما تفقد أنا الشاعر فرديتها.الشعريكونه النوع الأكثر ذاتية،هو فى الوقت نفسه،الأكثر شمولية،بمعنى أنه يعبر عن عواطف وتجارب أكثر عمومية.يريد الشاعر حمل الآخر والآخرين على عيش تجربة شديدة الشبه بتجربته.على القارئ أن يتعاون "متوقفا عن ان يحمل اليه". عليه ان يشترك بحميمية،يكسرعزلته،كما يفعل الشاعر عند كشفه لبواطنه.يحدد كل هذا،كما يمكن أثباته،المميز فى النوع الأعلى الغنائى- الشعرى الذى علاقته أو تضمينه فى نص درامى،لذلك،ليست بسيطة أبدا، بل بالأحرى صعبة ومشكلة .

ولقد أفسحت هذه المشكلة الخاصة بالعلاقات بين الشعر والمسرح المجال إلى العديد من الأضطرابات،فى المقام الأول،بفعل المطابقة بشكل متكرر بين الشعر والنظم،أو خلط مسرح منظوم شعريا بالمسرح الشعرى.يعود أستخدام أوزان الشعرإلى جذور المسرح وله صلة بأستخدام الأغانى والرقص(الأنشاد ،تراجيدى،كوميدى)فى الشعائر والأعياد التى كانت تتمسرح تدريجاً.يناسب نظم الشعر جيدا الخاصية الطقسية،الأحتفالية والتأثيرية التى أكتسبتها العروض المسرحية فى اليونان وروما (٧٥).يسمح نظم الشعر،بالإضافة إلى ذلك، بكسر فى الطبيعية أو الواقعية المسرحية، مشددا على الخاصية الصناعية(الفنية)للمسرح.من جانب آخر،يتبنى النظم بشكل أفضل الأبعاد

المكانية للمدرج،حيث تسهل صوتياته وإيقاعه الأدراك السمعى للمتفرجين.يجب على الجوقة،بالإضافة إلى ذلك،ان تغنى وترقص،وهو ما سيتحقق بشكل أفضل من خلال التكرار الإيقاعى للنظم.مماثلة نظم الشعر بالشعر الغنائى والشعر غير صحيح تاريخيا،حيث أننا نعرف أنه فى النظم تحكى قصصا(الملحمة)،ويضفى الطابع الدرامى على الأحداث(التراجيديا)وتغنى الأحاسيس (الشعر الغنائى).لذلك فان المشكلة،ليست وجود النظم بل الشعر فى المسرح.

ليس هناك شك فى ان،الشعر شغل فى جزء هام من الأعمال المسرحية على مدى التاريخ ،مكانا متميزا (نذكر شكسبير،لوبى دى بيجا وكالديرون،للتبسيط). هل يجيز لنا هذا أنكار التفرقة بين الشعر والمحاكاة الدرامية،مثلما كنا ندافع حتى الآن؟ ليس فقط عدم أنكار هذه التفرقة،كما نظن،بل وأيضا هذه الأعمال التى تؤكدها .عندما قدم شكسبير،لوبى أو كالديرون نصوصاً شعرية فى مونولوج وحوارات،كانوا على وعى تام بما يفعلونه وبأنهم يستخدمون بعض الوسائل الخاصة - الشعرية، الغنائية - لخلق شعور "بالسمو" فى المتفرج،لمنح الأحداث وقفات،لزيادة شدة العواطف،الشكوك،المحنة أو البهجة للشخصيات(بخاصة للأبطال)لجعل التفكير أكثر عمقا أو ألفاتا،لوصف أو إعادة خلق مكان أو حدث وقع بعيدا عن المسرح وخلق مسافة معينة عاطفية،لأدخال أحاسيس الأعجاب المرتبطة بالطبيعة أو الجمال الأنثوى،إلخ.لكن عندما يتحتم عليهم بناء الحبكة والأحداث،عندما يتحتم عليهم "تركيب الأحداث"،أى عندما يتحتم عليهم أختلاق عملا دراميا من الحقيقة،فانهم يقومون بتنحية الغنائية أو الأحاسيس والوسائل الشعرية جانبا وحينها فقط يكتبون بيوتاً شعرية،نظماً شعرياً للمسرح،حتى تكون

الحبكة كل ما يحيى،سريعة،متشابكة ومليئة بالمكائد قدر المستطاع أى يدمجوا الشعر فى الدراما،وليس العكس،"يستخدمونها" نقول،لذلك فأنهم لا يكتبون دراما،ولا تراجيديا أو كوميديا "شعرية".تعمل اللحظات والأحاديث الشعرية كتناقض لذلك تستخدم لأضفاء الطابع الدرامى على الحبكة،وليس لأضفاء الطابع الشعرى عليها فقط.بالرغم من ذلك،يظهر الأنتهاك لهذه الوسائل لنا اليوم بوضوح وكأنها ضد المسرح أو ضد الدرامية،لأنها تكسر إيقاع الحدث،مما يعنى أيضا أننا نميز بين الشعر والمسرح.هذا بالتحديد ذلك الإفراط فى "الأدب" فى الشعر(والشعر التعليمى،كما سنرى أيضا) هو ما يبعدنا الآن أكثر عن الكلاسيكيين،عما يكون المخرجون مهيئين أكثر "لقطعه".ولقد أدركت بشكل أفضل فى الفترة الكلاسيكية أو فى عصر الباروك،قيمة تلك الزيادات الشعرية والأدبية،بدافع الصيحات أو الأذواق،أو ببساطة لأن "اللغة" كانت شيئا أكثر مركزية وأهمية بالنسبة لهم أكثر مما هى الآن بالنسبة لنا.اللغة الجيدة،اللغة بشكل مناسب،المحافظة على اللياقة(المكانة الظاهرة من خلال اللغة)أعادة خلق الحب بطريقة شعرية (لم يكن أسلوباً أفضل)،معرفة التعبير عن الأفكار بحدة وبراعة،الأفكار والحكم الأخلاقية،إلخ.كل هذا وضع اللغة الشعرية فى ظروف مناسبة جدا للظهور على المسرح،كما يحدث اليوم،يجعلنا تغير تلك الأذواق،أساليب الكلام،القيم والظروف التاريخية،نتمركز أكثر فى الدرامية والمسرحية للنصوص بالفعل.كان لوبى دى بيجا (١٩٧١) شديد الحساسية لتلك التغيرات التاريخية،لذلك عدل التقليد الكلاسيكى ليجعل العروض المسرحية أكثر مسرحية ودرامية.ليس فنه الجديد أكثر من تبرير فى مواجهة الأساتذة والأكاديميين لتلك التغيرات بفضل مسرح ما،فى الحقيقة،أقل من الناحية الأدبية

والفنية وأكثرحيوية من الناحية المسرحية .يعتصم بالعامة(اى،الجمهور اذن حينها لا يكون للمصطلح القيمة المحقرة التى نمنحها له اليوم) بما"هو لمجرد الأرضاء"(لابد ان يضع فى الأعتبار "غضب الإسبانى المتزن")يقول،فى عام ١٦٠٩،كتبت ٤٨٣ كوميديا،لكن أقل من ٦،جميعها "أرتكب خطيئة خطيرة ضد الفن"، لذلك عندما تكتب تحتوى على التعاليم مع المفاتيح الستة ويخرج Terencioو Plautoمن غرفته حتى لا "يمنحهم أصواتاً".طائر الفينيق من المطاحن (el fenix de los ingenios) يبدو أنه كان لديه بشكل واضح الطبيعة المسرحية والمشهدية للنص الدرامى،الأساس الذى كان فوق أى أعتبار "فنى" آخر.

لقد سمح التقليد الطويل للمسرح الموزون بهذا الأستخدام الدرامى للشعر ولما هو شعرى،مساهما فى تدعيم مفهوم أدبى للنص المسرحى،الذى وصل إلى قمة نجاحه فى مئات الأعمال الخالدة القيمة بكفاءتها المسرحية والدرامية بقدر نصوصها الشعرية نفسها،التى يمكن فى الكثير من الأحيان أن تبتعد عن النص العام لتقرأ وتقيم كقصائد أو أبداعات شعرية فى ذاتها.

لكن مازال يتبقى لنا أن نوضح العلاقات بين الشعر الدرامى والتعليمى،مصدر آخر للتشويش،و"الأزاحة" للنص الدرامى فى نطاق ما لديه مميزا أو حصريا .نحن على وعى بصعوبة التعريف أو التحديد الشكلى لهذا النوع الأعلى الذى،كالآخرين،يتبنى العديد من الأشكال المادية من خلال نصوص متعددة الأشكال غير مختلفة. لا يهمنا الآن مثل تلك الأشكال بقدر أسلوب البناء النصى وملامحه المميزة.كما فى الحالات السابقة، نعارض الأستخدام المبهم،الغير واضح والغير دقيق لهذا الأسلوب من التعبير والأبداع النصى.أيضا،كما فى الأسناد إلى

الثلاثة أنواع العليا الأخرى،لا يجسد "التعليمي" أو يظهر فقط فى النصوص الأدبية المكتوبة،بل وأيضا فى الأستخدام الاجتماعى واليومى للغة(شفهية ومكتوبة) هكذا، نستطيع ان نجد ،بعيدا عن سياقات أدبية (فى المحادثة،على سبيل المثال)السرد،الدرامية،الشعرية،البرهنة،الإيضاحات،الأقناع،إلخ.أيضا فى النصوص الصحافية،البث التليفزيونى،الدعاية،أجتماعات الأصدقاء،الأجتماعات السياسية أو الاحتفالات الدينية.لكن أكثر ما يهمنا هنا هى النصوص الأدبية،والآن تحديدا الحضور "لما هو تعليمى" فى النص المسرحى.

المميز فى هذا النوع الأعلى الذى نسميه "تعليمى" (بأمكاننا أن نسميه أيضا "بلاغى" أو " أسلوباً بلاغياً") هو الأستخدام المحدد (أو المكثف) لأشكال نصية مختلفة بغائية أو قصد أسمى أو جهدى يمكن معرفته بطريقة مباشرة.كذلك،فى النصوص البلاغية- التعليمية، يمكننا العثور بشكل متكرر على تفسيرات،إيضاحات،تعريفات،أدحاضات،أفكار،تحريض،إلخ.بقصد واضح تواصلى وأقناعى يمكننا تقسيمه إلى أثنين،أحدهما أخلاقى وآخر عقلى،ومن المعتاد مزجهما،لكن يمكن ان يظهرا منفصلين ومختلفين.تتذرع الغائية كالآخرى بأساس حقيقى،أخلاقى- معنوى أو علمى- عقلانى،حقيقة يرغبون فى معرفتها بأكثر الأساليب الممكنة أقناعا.فى النصوص الفلسفية أو الأخلاقية لذلك السبب نفسه نجد أمثلة لتحقيقات هذا النوع الأدبى الرابع بشكل أفضل. إذا كانت الحقيقة هى التى على المحك،لا يمكن ان يكون النص التعليمى متخيلاً،ولا يحتاج إلى الخيال للوصول إلى أهدافه.يمكن للسرد،بالطبع،أستخدامه،وأيضا الدرامية

وحتى الشعر،لكن سيكون دائما بقصد " أثباتى" أى،التوصل بشكل أفضل إلى أقناع وأقتناع المتلقين.يتحدث النص البلاغى- التعليمى عن حقيقة فى نطاق الحقيقة.سيستطيع الراسل الكذب أو الخداع،لكن لن يفعله بطريقة خادعة،كما فى الرواية أو المسرح،بل حقيقية.ما يريد النص التعليمى-الأقناعى قوله أو نقله سيصير جديا،رغم أنه يمكن "أضفاء الطابع الخيالى" على عمل سردى أو مسرحى.

وجود الشعر التعليمى فى المسرح،كما هو الحال مع الشعر الغنائى،حدث متكرر وواضح لا يساور أحد الشك بشأنه.لكنه ليس بالرغم من ذلك دليلاً ضد التمييزلهذا النوع،اذن، كما أثبتنا بالفعل،ليس المهم "المزج" أو "التوحيد"مع أنواع آخرى (يمكن ان يتحد أو يجتمع مع/فى نصوص ملموسة،كما يفهم)بل ما يمكن ان يفسح المجال إلى نصوص خاصة،مختلفة،بذاتها .أى،ما يمكن ان يبنى أو يكتب نصاً تعليمياً فى ذاته،تعليمياً من الناحية الشكلية.ما ندافع عنه هنا،فيما يشير إلى المسرح،ان وجود ما هو تعليمى ليس عنصرا أساسيا ولا حتى ضروريا.وأول ما نؤكده أن بأمكان نص مسرحى فقط تقديم هذا النوع من النص التعليمى من خلال أحاديث الشخصيات.نجدنا هنا مع أختلاف حاسم: الأستخدام للوسائل والأشكال التعليمية- الأقناعية التى يجب ان تفهم على أنها متخيلة، تخرج من أفواه الشخصيات المتخيلة.يمكن ان تهمنا كثيرا وحتى تقنعنا كما لو كان من يتحدث راسل أو معبر واقعى،حقيقى،لكن سيتحتم علينا دائما تفادى المسافة التى تفرض الخاصية المتخيلة على الشخصيات.

صعوبة أخرى لأدخال هذا الشكل التعبيرى فى المسرح الذى نطلق عليه

تعليمى، هى الأتجاه الطبيعى لمنح هذه الأنواع الخطابية قيمة حقيقية،التى بواسطتها سيحاول المتفرج تقريبا مطابقتها حتميا بالغائيات الخاصة بالكاتب،اى ان، يفسرهم كأنهم مذكورون من قبل الكاتب.يكسر هذا الخيال المسرحى الأدبى،ليس فقط لأن الكاتب لا يتدخل فيما لا يعنيه،إذ أنه تخلى تعبيريا عن التحدث بصوته الخاص حتى "يغير طوره"أو"يغربه" فى الشخصيات،بل أنه يصبح أقل واقعية من الشخصيات نفسها المستخدمة من قبل الكاتب لأرسال رسائل أقناعية أو تعليمية إلى المتفرجين.مما ينتج،سنستطيع ان نقول،"فخ قانونى".نجد مثال جيد على الوجود الأستدلالى لهذا القصد التعليمى والجهدى(يمكن ان نقول،المذهبى) لدى خاثينتو بينابيتتى Jacinto Benavente و"مسرحه الحديثى".أيضا،يوجد بوضوح،فى جزء كبير من مسرحنا فى العصر الذهبى.وأيضا فى هذا المسرح(كما فى مسرح بريشت)،الأيديولوجى بقوة،وعليه، الأكثر رغبة من آخر فى أستخدام الوسائل والأشكال التعليمية- الخطابية،يمكننا العثور على أستخدام مناسب للتعليمى أو "التعليمية" للنص المسرحى.أنها لحظات،بوجه عام قصيرة،يتأمل فيها شخص ما أو يقدم حكم،أو الآخرين التى تتناقش فيها العديد من الشخصيات بأسلوب عاطفى أو فكرى بقليل أو كثير حول المجتمع،الحياة،العادات،التاريخ،القيم،إلخ.بأهتمام بالقضايا الأخلاقية والسياسية الملموسة بقدر الأهتمام بالموضوعات الكبيرة ومشكلات الوضع الأنسانى،غائية الوجود،السبب فى وجود الموت أو الشعور بالوجود.كل هذه الموضوعات،كما تهم الكثير من المتفرجين،يمكن ان تظهر على المسرح بدون أن تقطع أحتمالية المواقف دائما وعندما يكون لها صلة (وأفضل كثيرا) بالمطابقة وطريقة كينونة الشخصيات وبالإيقاع والأستمرارية للأحداث أو الأفعال.ذكرنا

فيما يتعلق بأحد مقولات أرسطو عن ذلك العنصر التراجيدى الذى أسماه "تفكيراً"،الذى لا يجب تقديمه أبدا على أنه مقالة الشاعر،بل مولد من الأحداث.الأغراء الأستدلالى والتعليمى أيضا نتيجة "طبيعية" للخاصية الاجتماعية والرمزية بقوة(مصاغة من النظام الرمزى) الخاصة بالمسرح،وهو موضوع سنتحدث عنه لاحقا عندما نحلل وظائف وتأثيرات المسرح.

بالوصول إلى هذه النقطة نستطيع بالفعل عمل ملخص،بأسلوب أفتراضى موجز:

١) يوجد أربعة أشكال أساسية أو أساليب لأنتاج وتنظيم الخطاب أو النص الأدبى التى تستخدم وسائل نحوية،أستدلالية ونصية خاصة،أو ذات أسلوب مركز ومسيطر توصف لتشكل فاعل مختلف عن التعبير،بأساليب مميزة للوجود والتواصل مع النص،وبغايات برجماتية مختلفة،رغم أنها تستجيب إلى غايات ودوافع عامة،تلك الخاصة بالنصوص الأدبية أو بالأدب وفى محيط أكبر،خاصة بالفن بوجه عام.

٢) تسمى أنواع عليا هذه القوالب الأربعة الأستدلالية أو النصية الأساسية:الغنائي،الملحمى،الدرامى والتعليمى.فى الغنائى أو الشعر الغنائى فاعل التعبير هو الشاعر،الذى يتحدث من خلال الوضع أو التطابق مثل أنا-غنائى-تعبيرى.فى الملحمى أو السردى فاعل التعبير هو الراوى،الذى يتطابق مثل أنا-حاكى-مؤلف خرافات.فى الدرامى أو المسرح فاعل أو فاعلو التعبير هم الشخصيات التى تتطابق وتعمل ككائنات حقيقية،بالرغم من أن المتفرجين

يعرفون أنهم متخيلون وأن خطابهم وهويتهم منتجة أو مختلقة من جانب المؤلف الدرامى.فى التعليمى أو البلاغى فاعل التعبير هو أنا- مجادل- أقناعى.الذى يمكن ان يقدم أو يعرف على أنه خطيب،متحدث،محاضر،مناظر،فيلسوف،كاتب مقال،كاتب أخلاقى،إلخ.

٣) لا يجب خلط شاعر،راو، مؤلف درامى،"فيلسوف" (بالمعنى الأشتقاقى،شخص يحب الحقيقة ويرغب فى نقلها بطريقة أقناعية) وشخصيات،مع الكاتب الحقيقى أو المعرفى للنص.الكاتب هو المبدع أو المنتج الحقيقى للنص،المسئول الأخيرعنه،لكن ليس الذى يظهر كفاعل مباشرللتعبير عن النص.يحتاج الكاتب إلى تدخل هيئة بينه وبين النص تشغل حيز التعبير،وتظهر كفاعل نحوى للنص،لابد وان يكون المصدر التخيلى أو الثانوى الذى نشأ من النص والذى هويته وضع وموقف ملائم للنص نفسه (أو على العكس،لابد وان يكون النص متلائما مع ذلك المصدر أو فاعل التعبير).الخاصية الأساسية لكل هؤلاء الكتاب "المزيفين"،هى طبيعته النصية،أى أنهم،متحدثون ومعبرون متخيلون،بمعنى ليس لديهم حقيقة أخرى انطولوجية(تناظرية)غير النصية أو الأستدلالية.

٤) يبنى كل نوع أو نوع أعلى أساسى أسلوباً ومسافة مختلفة بين الكاتب الحقيقى والكتاب النصيين.يكون الشاعر أوالأنا الشعرية أكثر تعريفا و"ألتصاقا"بالكاتب الحقيقى،الذى يمكن ان يكون الراوى-الشاهد مع الروائى،على سبيل المثال.بالكاد يميز الكاتب المسرحى عن الكاتب الدرامى(بغياب الكاتب فى النص،الموجود بالكاد فى العناوين،الدراما الشخصية وبعض الحواشى)بينما

يختلف الكاتب الدرامى ويبعد إلى أقصى حد عن شخصياته.يتطابق أيضا الكاتب أو المنتج لنص أو خطاب تعليمى، بالكامل تقريبا مع الفيلسوف أو الخطيب الذى يعبر عن خطابه.

٥) يتشارك الكاتب وبديله النصى الغائيات والصعوبات نفسها،التى تطابقهم وتميزهم بالنسبة إلى كتاب آخرين.كذلك،على الكاتب الشاعر خلق نص تعبيرى بقصد نقل حالاته الأنفعالية والذهنية بأكثر الأساليب تأثيرا على القارئ.على الكاتب السردى،من جانبه،بناء نص ليحكى قصة متخيلة(مأخوذة من الحقيقة أو مختلقة) كما يجب على الكاتب الدرامى،بدوره،أن يكتب نصاً ليكون ممثلا فى مكان-زمان حقيقى،نصاً يحتوى على قصة متخيلة(مأخوذة من الحقيقة أو مختلقة)يمكن ان تمثل أو تحاكى.أخيرا،على الكاتب الأتصالى،أنتاج نص أقناعى بقصد نقل فكرة تعتبر حقيقية،مدحضا فكرة مزيفة،يقنع شخصا بحسن سلوك ما أو يستحث أو يلجأ إلى شخص حتى يحقق فعلاً محدداً.المهم هو ان على كل كاتب الألتزام بالأسلوب النصى المختار وبالهيئات التى تتدخل حتى يمكن تمثيله بأكثر الأساليب تأثيرا ووصولا لأهدافه التواصلية والفنية.

٦) الأدب هو الفن اللفظى بالأخص،لكن هذا الفن يتحقق أساسا من خلال أربعة طرق تفسح المجال إلى نصوص مختلفة، "بذوات" أو فاعلين تعبيريين مختلفين،يتحدثون من خلال أوضاع مختلفة وبغايات برجماتية مختلفة.

٧) يظهر التباين فى الأنواع بوضوح عند وضع سلسلة من الأسئلة فى نص،مثل: من يتحدث أو يكتب؟ من أى مكان أو وضع؟ أى علاقة ،تباعد أو

أشتراك يحافظ عليها مع المقال أو المكتوب؟إلى من يتحدث؟ لم إذا أو بأى قصد؟ تتم الأجـابة علـى كل هذه الأسـئلة من خـلال النص،لابد وان تدون فى النص بواسطة الأنتقاء لأزمنة وأشخاص لفظية،الأختيار المعجمى،البناء النحوى،ترتيب الجمل،العلامات والوصلات النحوى،توزيع الفقرات،الحوارات والأجابات،أسماء الأشارة،الضمائر،الصفات،إلخ.كل شئ مرتبط بالأنا أو الفاعل المولد والمعبر عن النص،بالقصد الأبداعى والغائية التواصلية التى تعقبه،بالمكان الذى يشغله المتلقى،كيف يتصوره وكيف يدونه فى النص.يجب ان يختار أى كاتب شكلاً نصياً يتفق مع القصد الأبداعى والتواصلى الذى يحركه.

٨) ليست النصوص الأدبية المادية خالصة،أى أننا نجد بها دائما الحضور لأنواع أخرى.يطرح هذا مشكلة يمكننا حلها بواسطة قانون سنسميه قانون التضمين والأقتصار(الأستثناء) للأنواع.يقول هذا القانون ان الطريقة النصية التى يقيمها كل نوع،تستجيب إلى دوافع،محفزات وغايات خاصة،بتلك الكيفية التى، إذا لم يكن من خلالهم،لا يمكنهم الوصول إلى تلك الأهداف،أو لا يمكنهم الوصول بالكفاءة والشدة نفسها.نطلق على هذا أقتصار،كتبرير للنوع،بتلك الكيفية التى إذا لم تتم من خلاله،لا يمكن الوصول بدونه.لكن، وفى الوقت نفسه، يمكن ان يتضمن كل نوع الطرق النصية والأستدلالية للأنواع الأخرى إذ يتشارك معها الأسباب والغايات العامة،الفنية والنوعية العليا،المرتبطة بالخصائص الأنثروبولوجية والثقافية للأدب وللفن بوجه عام.يمكن ان ينتج التضمين بواسطة شكلين:الأندماج والمجموع أو الأضافة.يفترض التضمين بالدمج تبعية نوع إلى آخر،الذى يبنى كمسيطر،والذى يستخدم كتناقض،وسمو،تكميلى أو

تعزيزى.يمكن ان يكون الدمج منظما أو " مصطنعا"(زائد).لا يبحث التضمين بالإضافة أو الكولاج عن أية علاقة داخلية مع النوع المسيطر،بل يجتمع إلى جواره(منفصلا أو متحدا) حتى ينتج متناقضات،يجمع مناظير،يكسر حدوداً أستدلالية،يفكك النص أو يجبر على أفتتاح وأنحراف تأويلي من جانب المتلقى.يمكن ان تكون الإضافة أو التجميع بشكل فوضوي أو أعتباطي (تكديس أو خليط)أو منظمة ومبررة(بالأتفاق مع معيار معين).على أي حال،تضمين أو أستبعاد "أنواع" هو أختيار الكاتب الذى يجب ان يكون مبررا دائما فى النص نفسه ومعتمدا على تعاون القارئ.تطرح المشكلة،بالأخص،وقت إبداع علامات نصية تسهل التغيرات وتسمح بزمن صغير للأنتقال والتكيف،لأن كل طريقة نوعية تقتضى أنشطة ذهنية مختلفة ومواقف أو أستعدادات أنفعالية مختلفة.من الواضح أن قراءة قصيدة تدحض برهانا،تتخيل قصة تترك الأقناع للبرهنة،تدعم خيالاً ليس هو نفسه الحكم على حقيقة حادثة،إلخ.يتحدد الأختلاف الأساسى من أننا نجد أنفسنا إيذاء نص أدبى من الخيال(سردى أو درامى)أو،على النقيض،نص أدبى ليس خياليا (شعرياً أو تعليمياً).

٩) بالأتفاق مع ما أثبتناه،يمكننا تمييز كل نوع بعلاقته مع الواقع أو الخيال.كذلك،الشعر الغنائى يتأسس على المصداقية للحقيقة الداخلية والمقدرة المستدعاه والتأثيرية للصور والإيقاعات المبنية بالكلمات،الملحمى حول قدرة الأدهاش وأحتمالية الخيال،الدرامى على ملاءمة وأصالة الخيال،أحتمالية العرض وطبيعية التفسير،التعليمى،على الحقيقة والتماسك للجدليات وقدرتها الإقناعية.بالكيفية نفسها،يمكننا قول أن الشعر الغنائى هو تعبيرعما يتأمله،يفكر

ويشعريه،الملحمى،هو السرد عما يشاهده،يتخيله أو يتوهمه،الدرامى،هو العرض لما يشاهده،يتخيله أو يختلقه،التعليمى،هو البرهنة لشئ يتخيل أنه حقيقى وجيد.بالنسبة للغنائى يهمه الصدق،العاطفة والجمال،بالنسبة للملحمى،الأحتمال،التخيل والمفاجأة،بالنسبة للدرامى،الأحتمال،الأختلاق والغرابة،بالنسبة للتعليمى،الحقيقة،التحقيق والأقناع.يمكن تطبيق التفريقات الكلاسيكية للبلاغة هنا أيضا :الحث(التحرك) (بالمعنى الأشتقاقى)بالنسبة للغنائى،اللذة بالنسبة للملحمى،التأثير بالنسبة للدرامى اليقين بالنسبة للتعليمى.فى هذه الحالة،من الواضح،ان الأمر لا يتعلق بأكثر من أتجاهات طبيعية أو توجيهية لكل نوع،ليس خصائص مميزة،يراعيها كل نص ويحلها بطريقته.

نضع ملخصا لهذه الأنواع الأربعة العليا التى تكمل الجدول السابق المحدد للثلاثة أنواع الأكثر قبولا :

التعليمى	الدرامى	الملحمى	الغنائى
برهنة(ن)	تمثيل(ن)	سرد[٧٧] (ن)	تعبير(ن)[٧٦]
الصدق(ك)	طبيعية(مم)	أصالة(ك)	مصداقية(ك)
أقامة الحجة(ك)	أختلاق(ك)	تخيل(ك،م)	خيال(ك،م)
الحقيقة-التحقيق(ن)	أحتمال(ن)	أحتمال(ن)	الصحة (ن)
الأقناع-التيقن(ك،م)[٧٨]	التأثير(م)	لذة(م)	عاطفة(م)
يقين(م)	التأثير(م)	تلذذ(م)	حث(م)
الحقيقة(ك،م)الأمان	الخيال(أستغراب)(ك،م)	خيال(مفاجأة)(ك،م)	حقيقة-أعلى-متجاوزة(أعجاب)(ك،م)
الفهم(التقبل)(م)	الأدراك (التفسير)(م)	التخيل (الأنبعاث)(م)	إعادة الإنتاج(تجربة)(م)

هذا الجدول،هوما ذكرناه عن السابق نفسه،ثلاثى الأطراف،لابد من أتخاذ كل الأحتياطات النظرية والمنهجية مع كل نوع حتى نتجنب تطور وتطبيق آلى له نفسه.رغم ذلك،يمكن أثبات أن نظرية عن الأنواع ليست مجرد ملاءمة إذ أن لها، كما يظهر، أسساً معقدة إلى حد ما ،دائما نأخذ بجدية الملامح الظاهرة للتمييز

التى لا تتكر،ومع ذلك،الصفات المشتركة للأبداع اللفظى الأدبى.

سيعنى هذا أننا نحدد،الأبداع اللفظى الأدبى أو النصوص الجمالية-الأدبية،مُنحيين جانبا دراسة وجود هذه الأنواع فى الأستخدام العادى أو الذى ليس أدبيا للغة،هكذا مثل التفكير فى المسرح كعرض،وليس فقط كنص أدبى أو نوع نحوى.أيضا سيظهر أننا لم نضمن المظاهر الدلالية ،بالرغم من أنها لا تنفصل فى أى نص عن الشكليات والبرجماتية.فعلنا هذا لأنه لفهم الأنواع والأنواع العليا،ليس المهم هو عما تتحدث(فى الحقيقة يمكن ان تتحدث عن أى شئ)،بل علاقة الكاتب والمتلقى بتلك المادة،التى ستجبر على كيف مختلفة. نقول إنه ليس الشئ نفسه بناء نص من خلال "الأنا الحاكية" و"الأنا المعبرة"،"الأنا المقلدة" أو "الأنا المقنعة". يفترض الاختيار أو امتلاك غايات جمالية وتواصلية مختلفة، رغم أنها جميعا تتشارك غايات - عليا أخيرة عامة (مثل أن يتلهى، يستمتع، يتعاطف، ينقل أفكاراً، يؤثر،" يدرك"، ينتقد، يدهش، يحفز،إلخ)،يختار الكاتب أشكالاً تتفق مع غاياته أوأهدافه. يقتضى هذا عمليات ذهنية متخيلة- ومواقف تأثيرية- مختلفة، استعدادية وشرطية، من جانب الكاتب وبالقدر نفسه من جانب المتلقى.الكاتب متلق متكهن: يسبق التلقى(الاستقبال) حتى يخلق، من ذلك المكان ،نصه ويعدله، يهيؤه لنظرة وردود الأفعال السابقة لمتلقى نموذجى أو مثالى.المزج بدون تبرير أو بطريقة غير مناسبة (مشوشة) لغايات، أساليب وأشكال،لن يفترض أى تقدم أوفائدة، بل تراجع أمام الاكتشاف لأشكال متطورة وخصبة للرؤية،للشعور،للتخيل والتفكير،أى،أمام الأشكال المتغيرة للبناء واتصالنا مع العالم،مع أنفسنا ومع الآخرين،التى تجعلها الأنواع ممكنة.

المسرح والشفهية

حتى نكمل رؤيتنا عن المسرح كنوع ونص أدبى نحتاج إلى التصدى إلى مشكلة الشفهية المسرحية،العلاقة التى يحتفظ بها المسرح مع الشفهية،العادية مثل الأدبية.

بما أن المسرح فن محاكى،المحاكاة(التقليد ،التصنع،التمثيل،الاستنساخ)للخطاب المنطوق العادى (بواسطة الحوار،التفاعل المناجاتى أو المونولوج الداخلى)

أحد خصائصه الأكثر وضوحا. عند إدخال اللغة فى الكتابة والتمثيل يجب على المسرح،من جانب،أن يشابه اللغة العادية ومن جانب آخر،اللغة الأدبية،وبالعكس:يختلف عن الاثنين.هذا أساس عام متلاحم لكل ما نقوله عن خصوصية الفعل الدرامى والمسرحى. إذا كانت اللغة فى المسرح محض نسخة من اللغة العادية،ستكون حقيقة فقط، وليس خيالا،لن نستطيع الانفصال أو الابتعاد عن الحقيقة العادية.من الواضح أن شخصية ما تستطيع التحدث مثل شخص حقيقى،حتى أستنساخ كلماته(كما فعل بطريقة بديعة Boadella فى Operatio Ubuأو (Daaali لكن فى هذه الحالة يكون التشابه مصطنعًا ومتعمدًا،من المعروف دائما أن الشخصية -الممثل يقلد شخصا حقيقيا. يتم الحفاظ على لعبة الخيال لأنه يقبل أن كل شئ لعبة،تقليد.الشخصيات الحقيقية مقلدة هكذا،من جانب آخر،لابد وأن تكون معروفة من قبل الجمهور ولها هوية شديدة المسرحية

(مثل هتلر،فرانكو،البابا،الملك،إلخ)،تأتى الشخصيات التى تعبر عنها المحاكاة الساخرة أو التحول إلى شخصيات مسرحية ميسرة من قبل المكان الرمزى الذى تشغله والمشاهدة الثابتة التى تخضع لها (التى تجبرها هى نفسها على تبنى موقف معين وتصرف مسرحى).الحالة الأخرى للتقليد للغة العادية، التى عن شخصيات

تمثيلية لجماعات اجتماعية مختلفة أو بلغات نمطية،لهجات أو لغات محرفة،تستخدم فى المسرح لتحدث " تأثيرًا حقيقياً"أو واقعياً،سنتحدث عنه لاحقا.هاتان الحالتان لطرفى التقليد للغة العادية لا يصلحان للأساس العام الذى أعلناه:ان اللغة المسرحية ليست نسخة من اللغة العادية.اللغة فى المسرح،بقدر تقليدها،خاضعة لكل نوع من المعالجات،المبالغات وبوجه عام، لسياقية أو إدراج فى وضعيات لا تكونها عادة(لا يمكنها أن تكونها) الاستنساخات أو نسخ من الحقيقة.

أيضا لا يستطيع المسرح أن يكون تقليداً لحوارات اللغة الأدبية.يوجه الأدب أو النص المنطوق إلى حدث يحدد اختلاف أساسى: القراءة كنشاط خاص،صوتى فرعى وصامت،يبنى القارئ إيقاعاته ووقفاته بحرية شديدة الأختلاف عن اللغة المباشرة،النطق أو "الشفهية"الحقيقى لخشبة المسرح،بإيقاعات،تنغيم ووقفات لا يستطيع المشاهد التدخل فيها.

لكننا نستطيع طرح المشكلة،ليس من خلال التباين الواضح بين القراءة واللغة الحقيقية،بل اعتبارا من التأثيرات التى ينتجها هذا التباين فى بناء النص.

الافتراض الذى نداقع عنه،بالتساوى مع كل ما يحدث فى المسرح،هو فعل العرض المباشر والجسدى (الشفهية المجسدة فى جسد ممثل ،فى هذه الحالة) للخيال (شخصيات متخيلة تتحدث وتمثل)المحدد لخصوصية فى البناء والإعداد للنص المسرحى المنطوق. نقول إن اللغة فى المسرح،ليست كما هى فى الحياة،ولا كما فى "الأدب".حيث يأخذ من وسيلة وأخرى،لكن عليه أن يبنى ما يسميه " A.Sastre2000الطريق الثالث".بين "التشفيه) oratura استنساخ اللغة العادية) والكتابة (إنتاج -إبداع اللغة الأدبية) توجد "(النطقية) parlatura إنتاج- إعادة إنتاج لغة طبيعية ومسرحية انطلاقا من الكتابة)."الدراما شئ شديد الصدق كهذا:كتابة شفهية)(٢٠٠٠- ٣٠٢).المسرح لغة منطوقة تكتب ولغة مكتوبة تنطق:فى الحالتين تضطلع بالشرط المحدد للشفهية المسرحية "وجها لوجه" والشفهية تعنى، قبل أى شئ، التعقيد.

فى الاتصال وجها لوجه تتدخل أشكال لا نهائية من التمكين اللغوي الفائق (الإيمائى،الظاهر،إلخ) ومناهج لا نهائية من الزيادات اللفظية والمرتجعfeed back (الأرتجاع الغذائى) التى تدعم بالتبادل.يكشف هذا عن أنه لا يقدم أبدا اتصالاً لغوياً محضاً، بل نشاطاً سيموطيقياً بمعنى أرحب،تتكامل فيه العديد من نظم العلامات فيما بينها (ايكو ١٩٩٩: ٧٨).

التحدث هو فعل العديد من الأشياء دفعة واحدة:التفكير،النطق،السمع،النظر،الاحساس،أن يكون مراقبا،أن يراقب الآخر،معرفة الوضع، تفسير الآخر،الحفاظ على المسافات، توجيه الجسد،الإيماء،التنفس بطريقة مناسبة،التحكم فى العواطف،وضع الأنا والصورة

عن ذاته... على المحك،وكل ذلك بغائية وقصد برجماتى. نعبرمن خلال اللغة عن الكائن الذى نكونه.وكينونتنا هى،دائما تقريبا، فعل أمام الآخر.من هنا نحتاج دائما إلى التسبب فى إحداث تأثير جيد،على سبيل المثال. لذلك يمكن أن يكون التحدث أيضا هو الخداع،أو الكذب،أو التستر،قول أو عدم قول.تعكس اللغة فى المسرح كل هذا التعقيد الاتصالى.يحدث من خلال الممثل،لكن هذا بالنسبة للشخصيات التى ننسب إليها فى النهاية هذه المضامين البرجماتية للغة،وليس إلى الممثلين.الممثل هو من يتصنع التحدث هكذا، وليس الشخصيات التى عند التحدث لا تكون متصنعة للتحدث،بالرغم من أن بإمكانها الكذب والتصنع بدورها عند التحدث،لكنها تفعله كجزء من الخيال الذى توجد وتمثل فيه.مثل كل ما ينتج فى المسرح،لابد وأن يتحد هذا المستوى المزدوج للحقيقة ،حقيقة الممثل (الشفهية المادية والعضوية) وحقيقة الشخصية(الشفهية المتخيلة أو فى الخيال) مع الخيال الحقيقى للمسرح ويصيرا واحدا،خيال سيشاهد من قبل بعض الشهود الصامتين والنقاد الذين لا يستطيعون التدخل فى الحوار،لكنهم "موجودون هناك".

لا يمكن أن يكون التحدث،فى هذه الظروف،مساويا للتحدث فى الحياة.على سبيل المثال،تلغى،بوجه عام،التلعثمات،الاختزال،الإضمار،التقطيع والتراكب فى ترتيب الكلمات،التلفظ السيئ أو النطق،عدم النظام النحوى،الإيمائية الخليعة أو الغير ضرورية،نقص الطاقة أو الجهر بالصوت،إلخ.أى أنه يجب على الممثل التحكم فى كل المظاهر الجسدية والعضوية للصوت عندما يتحدث كشخصية.لابد وأن يظهر ممثل ما تحكما فى التحدث،فى الأداء اللفظى والغير

لفظى،لأنه لا يتحدث أو يمثل لنفسه بل للجمهور،ليسمع ويفهم جيدا من قبل الجمهور،حتى وإن كان يتحدث فى الوقت نفسه إلى الشخصيات الأخرى.كل ذلك بالاتفاق مع ملاءمات محددة،يوجد من بينها التفادى أيضا للتصنع،للتهريج أو الهيستيرية.أيضا لا يمكن التحدث بطلاقة ،غيبيا،مثل قراءة الحديث.

اللغة أو اللغة المسرحية هى،بوجه عام، لغة متحررة من نظام النفعية المباشرة،من المرجعية الواقعية التى تخضع لها اللغة بطريقة عادية بمجرد أن تتوقف اللغة عن خضوعها للحاجة المرجعية والاتصالية اليومية،تكتشف القدرة اللغوية على إنتاج تأثيرات فيزيائية، تأثيرية، جسدية وذهنية سارة. توجد متعة خاصة مرتبطة بالصوت والتحدث الغير- جسدى: الإيقاع،التجانس،القافية،الانسجام،الموسيقية،الصوتية،النبرات،الإيماءات. يمكن أن يوجه تحرير اللغة من النفعية إلى عدم تبريرالمتعة التى تولد من الجسد والخبرة من المادية السمعية- الإيقاعية والجسدية للغة.هذا هو ما يضعه الكاتب المسرحى(لابد وأن يضعه) بشده فى اعتباره:الشفهية كتحقيق جسدى وعضوى سار وخلاق للسلطة والجمال الاستاتيكى،ليس فقط كإعادة إنتاج أسلوبى بقليل أو كثيرللغة حقيقية.لقد وصف فرويد المتعة المصاحبة للشفهية للغة بمستوى إدراكى بقليل أو كثير،صلة حميمة بالمتعة الشفهية،بدوافع تملك للعالم وللآخر،بالحاجة للتواصل،بالافتتان بالصوت الذى يخرج من الجسد نفسه ويصل إلى الآخر،أو يأتى من جسد الآخر، بالايقاعات التنفسية،بالموجات الدماغية المستحثة من قبل الأهتزاز السمعى- الصوتى،بالإمكانيات المحاكية والتمثيلية للأصوات اللفظية،إلخ.المسرح،الشفهية المسرحية، استكشاف واستغلال بشكل واعٍ

ومتعمد لكل هذه التأثيرات للتحدث وللسمع[٧٩] فى هذا المعنى،فكل علم تركيب الكلام هو علم جسدى.يعدل النحو أو يحول الجسد عن طريق فرض بعض الإيقاعات السمعية- التنفسية مادية،تيار أو تدفق من الطاقة المنظمة فى دوافع (تركيب تعبيرى،جمل،تعبيرات،فقرات...)محددة،تستجيب إلى دوافع أخرى وإيقاعات غير مدركة أو متخيلة.أيضا من خلال وجهة النظر هذه فإن المسرح "مختبر كبير للشفهية"(ساسترى ٢٠٠٠/ ٢٦٣) نستطيع فيه اختبار كل العلاقات الممكنة بين كلمات،أصوات وتنوع كبير للأحاسيس البصرية والحركية:"كلمات منطوقة بتلك الكيفية تجعلها واضحة،ذكية الرائحة،طيبة المذاق ولامسة للأشياء أو للأشخاص أو للمواقف التى تسميها"(ساسترى ٢٠٠٠: ١٩٢).

لكن علينا أيضا اعتبار الشفهية كتحقيق لغوى ودلالى.لقد ذكرنا بالفعل أن اللغة الحقيقية الفطرية شئ واللغة المسرحية المتخيلة شئ آخر.يتعلق الأمر بتفرقة تؤثر على الفونولوجيا(علم النطق) ،علم العروض،علم التشكيل النحوى والدلالى وعليه على البرجماتية أيضا.

اللغة المسرحية هى طريقة برجماتية(عملية) للغة الشفهية العامة.

التطبيق الأول للبرجماتية على المسرح جزء من إثبات حاجة النص المسرحى لخلق أو الإشارة إلى السياقات الأصالية أو المحادثية.تأتى تلك السياقات فى اللغة أو الحديث الطبيعى،معطاه،"موجودة هناك". بالرغم من إمكانية التدخل فيها.فى المسرح لابد من بنائها بالكامل تقريبا. إنها تخلق بواسطة مناهج سيموطيقية عامة(الديكور،المؤثرات الصوتية،الإضاءة، إلخ.يشار إليها أم لا

بواسطة didascalias إرشادات النص)، وأيضا من خلال تدخلات الشخصيات.لابد وان تساهم الشخصيات، عند التحدث،فى خلق ظروف وأوضاع الاتصال (مكانية،زمانية،تاريخية،هوية المتحدثين،إلخ،أى السياق اللغوى والبرجماتى) يقتضى هذا استخدام كبير لـ deicticosلأسماء الإشارة (الأسماء،الضمائر،أسماء الأشارة،الظروف،الأزمنة فى الحاضر،التأكيد،الإشارات،إلخ)كاسرين،حتى وإن كان بشكل مقبول اصطلاحيا،نزعة تمثيل الحقيقة للخيال فى كوميديا العصر الذهبى،بالإضافة إلى ذلك،تؤدى هذه المرجعيات أو التلميحات الدالة (أو الحواشى الضمنية،بمعنى، المحتواة فى أحاديث الشخصيات،المسماة"الزينة اللفظية") دورا أساسياً أمام فقر الديكور والحاجة للتحفيز بطريقة لفظية لخيال المتفرجين.

لذلك وجدنا خاصية لغوية مرتبطة بالشفهية المسرحية.الحاجة إلى استكمال النص اللفظى المنطوق بالإظهار والإشارة deixis ليس أكثر من نتيجة لطبيعة النص المسرحى الناقصة التى نتحدث عنها. نقول إن النص الدرامى يقدم بالضرورة شفهية غير تامة،فقط من خلال إرشادات ووسائل معينة كتابية (فواصل،نقاط،علامات التعجب،الإعجاب،نقاط التوقيف،الاستهلال،حروف الطباعة،المتشابكة،الترتيب المكانى) يمكن أن يحاول الكاتب نسخ الشفهية الجسدية،السمعية والإيمائية للنص.من هنا يحتاج استدعاء أسماء الإشارة ومناهج أخرى تشكيلية نحوية للوصول إلى غرضه:فعل التحدث بشكل محتمل إلى بعض الشخصيات الخيالية فى مكان حقيقى ومتخيل فى آن واحد.

لكن السياق البرجماتى والاتصالى الذى لابد وأن يبنى أو يشير إلى الكاتب

الدرامى ليس وضعيا فقط، بل ذا طبيعة دلالية وقصدية.السياق أيضا هو المجموع لمعارف مخططات ذهنية ومعتقدات متقاسمة من قبل المتحاورين،ضرورية لإنتاج وتفسير التعبيرات المحددة.ستكون اللغة الشفهية أكثر من اللغة المكتوبة،مستحيلة بدون وجود هذا السياق،الذى يختبر فى المحادثة بطريقة دائمة.التفرقة البرجماتية بين المقال(ما اتفق عليه) والمتصل(البلاغى)أساسية هنا. لملء الفراغ،أو لإقامة علاقة بين الاثنين،من المناسب اللجوء إلى افتراضات وفرضيات(متضمنة لغوية،محادثية ومنطقية) وتحقيق استدلالات:

كل تواصل لفظى يشتمل على جزء مشفر ومن جانب آخر منتج لاستدلالات(...)يتواصل المتحدثون معنا مقدمين المقال كمحفز لتحرير هذه الاستدلالات.ليس عدم التقنيين(التشفير) البسيط كافيا أبدا،حيث Nلن الاتصال الإنسانى هو فى الأساس اتصال استدلالى(Portoles 2001: 15).

لذلك،نعتمد على آليات لفهم معنى محادثة ما والحفاظ على حوار ما ،أى بقدرتنا الاستدلالية وبقدرة مخاطبينا.هذا هام بالنسبة إلى كتابة اللغة المسرحية،حيث يجب على الكاتب الاعتماد على تلك المقدرة والتعاون من جانب المتفرجين حتى يستطيع بناء الحوار المسرحى،يحدث الشئ نفسه مع المشتركين فى اللغة العامة،مثلما شرح Grice من خلال قواعده الأربعة عن الحد الأقصى للتعاون. لكن ذلك المنطق للتعاون البرجماتى، بالرغم من ذلك،لا يتحقق فى المسرح بالطريقة نفسها التى يتحقق بها فى اللغة العادية.حيث يستجيب أسلوب التبادل اللفظى بين الشخصيات إلى الاحتياجات الخاصة بموقف درامى محدد

وإلى إجمالى الخيال،ليس للمتولدة من الاستنساخ البسيط لمحادثة عادية نضع فى اعتبارنا تعقيد آلية التحقيق للغة التى تؤثر فى المسرح:كاتب (المؤلف المسرحى) يكتب نصاً حتى يقوله آخر(الممثل) أو يرسله،لكن ليس كما لو كان خاصته أو عن الكاتب،بل كآخر (الشخصية)،حتى يقوله كما كانت الشخصية لتقوله،وكما ستقوله الشخصية من هنا فاعل التعبير تكشف سلسلة القول فراغ فاعل التعبير المبنى فى الحقيقة فقط من قبل المعبر.خطابى هو دائما خطاب الآخر،كما اكتشف الآن التحليل النفسى.ينسب المتفرج فى المقام الأول الخطاب إلى الشخصية،وأيضا إلى الممثل،وفى النهاية إلى الكاتب.ستصبح قواعد الحد الأقصى للتعاون التى تحدث عنها Grice بسبب ذلك شديدة التعقيد فى المسرح،أكثر من أى نص أدبى،إذ علينا أن نضع فى اعتبارنا هذه المستويات الثلاثة المتزامنة للتعبير: ممثلون يتحدثون فيما بينهم،شخصيات تتحدث فيما بينها،وممثلون - شخصيات تتحدث مع ومن أجل الجمهور.ومن خلالهم جميعا،المخرج والكاتب.احتماليا سيتوجب إعادة صياغة قواعد Grice للحد الأقصى من قبل أخرى،مثل" إدهاش المستقبل-المتفرج"،" التى تهتم دائما بالكفاءة المسرحية للمتفرج"،" لا تكون مشوشة ولا فوضوية"،" تقدم فقط الأساسى والمميز"،إلخ.نعتقد أن فى كل هذه العملية ،على النقيض، تحقيقاً لمبدأ الانتماء أو الأهمية:على النقيض من الانتباه والتعاون،نتوقع كمتخاطبين-متفرجين تلقى تعديل أو إثراء لمعرفتنا عن العالم.نطلبه من المخاطبين المتوعين المسرحيين الذى سيكون اتصالهم مهما،وستنتج تعبيراته تأثيرات معرفية وعاطفية بدون أن تتطلب جهدا زائدا فى التفسير.الأهمية هى علاقة نسبية بين تأثيرات إدراكية وجهد متلاحق. عند التحدث يكون لدينا نية مناقشة الأهمية ويفترض السامع أن ما

يقال له هاما.نبحث عن مزيد من المعلومات (تأثير إدراكى كبير) بجهد أقل.يجب ان يتحقق هذا المبدأ أيضا فى المسرح،ليس علينا افتراض الحاجة لجهد-فائق تفسيرى.ظروف التمثيل التى تنتج فيها اللغة،بالإضافة إلى ذلك،ملائمة لفهم سار وتعاونى:صمت،منهجى النظرة،انتباه مدعم للجمهور،أستعداد ذهنى وعاطفى.لكن لابد وأن يحافظ النص المنطوق،من جانبه،على تماسك معين عام حتى تستطيع "أفعال التحدث" تلك(أو "أفعال اللغة"،كما يفضل Dominguez Caparros 2001 أو ببساطة "أفعال أو أنشطة لفظية".ربما كان الأبسط ترجمة أفعال الخطاب لـ J.R.Searle و j.Austin إلى اللغة الإسبانية)، وكل تعبيرات هؤلاء المتخاطبين الواضحة والمتضمنة،نقول،تستطيع بناء معنى شامل يهم فى الحقيقة المتفرج. ولتحقيق هذا الهدف يجب أن يضع الكاتب الدرامى فى اعتباره أنه فى الحوار العادى يستفيد المتحدثون من سياق أكثر ثراء من اللغة المكتوبة(التنغيم الإيماءات،بالأخص)وأنه لذلك،سيتحتم عليه تعويض ذلك الغياب والفراغ بوسائل لغوية خاصة حتى يوجه الاستدلالات،فى المقام الأول الاستدلالات التى يحتاج الممثل إلى تحقيقها حتى يحقق تأويلا جيدا،لكن أيضا التى يتحتم على الجمهور تحقيقها ليفهم ويستمتع بالعرض.يفعل هذا الكاتب بوجه عام،كما ذكرنا، بواسطة الحواشى المباشرة والمتضمنة (أسماء الإشارة التى تحدثنا عنها)،وأيضا بواسطة منهج لغوى آخر ذى أهمية خاصة:الأستخدام المناسب لما يسمى"علامات الخطاب" .حسب هذه العلامات يوجد مبدأ عام يجب أن يعرفه الكاتب المسرحى:

ليس للعلامات التوزيع نفسه فى النصوص المكتوبة وفى المحادثات.القليل يظهرأكثر فى التحدث عن الكتابة. إنها وحدات مثل حسن،من

الواضح،باللعجب،أى ان، سنرى أو ثم.لكن فى غالبية الأحوال يحدث العكس:تكون العلامات المكتوبة فى أى نص مألوفة قليلا فى الحوار(بيد أنه،بغض النظر عن،على النقيض،وكنتيجة،إجمالا،إلخ)(Portoles 2001: 126

بما أن العلامات هى الوسيلة التى تستخدمها اللغة لتسهيل الربط بين المقال والسياق("بالنسبة لسياق مختلف سيرتبط به إستخدام مختلف لهذه الوحدات" ((Portoles 2001: 126)ستفهم أهمية الاستخدام النصى الجيد لهذه الوسائل للشفهية فى الخطاب المنطوق المسرحى،مؤسسا توازنا بين علامات الحوار وعلامات الكتابة (٨٠) كتأكيد على ذلك الربط المزدوج-الحقيقة والخيال،اللغة الحوارية واللغة الأدبية- الذى أقمناه كملمح مميز للمسرح سيكتسب أيضا أهمية خاصة لبناء تلك الهوية المزدوجة النوعية للشخصيات،الشديدة الإسراف فى المسرح:" المثقفة"من جانب (الأكثر ارتباطا بالكتابة) و"الشعبية" (الأكثر ارتباطا باللغة الحوارية) من جانب آخر.كان هذا ما فهمه الكلاسيكيون من أسلوب راقٍ وأسلوب منحط الزينة.مع ذلك،يكون تعاقب الردود والتداخلات بين الشخصيات فى المسرح عادة بطريقة لافتة خاليا من هذه العلامات النحوية (بما فيه فى المسرح الواقعى)، فيما عدا فى الحالات التى تستخدم فيها،كختاما لحديثنا،حتى نصف هذين النوعين من الشخصيات،أو كما يحدث فى المسرح المعاصر،لاظهار الاختلال الذهنى،الشكوك،التلعثمات أو التفكك النفسى.

يفهم هذا الغياب أو الحذف للعلامات،الشديدة التكرار فى النص المسرحى بشكل أفضل عند إثبات أن العلامات هى أيضا نوع من الوقفات الذهنية أو لأزمنة " فارغة" تسمح "بكسب" الوقت لتفسير ما هو مسموع وللأختيار بشكل

جيد للمفاهيم والنبرة التى سنستخدمها فى تدخلنا الحوارى أو المحادثى.كما فى الحوار المسرحى لا يتحتم على الشخصية، فى الحقيقة،أن تفكر(فى كل حالة،تفعل كما تفكر،إذا اقتضى الموقف) حيث إن كلماتها وجملها مبنية مسبقا وتدخلاتها ليست مرتجلة،بل "محددة" (ومحفوظة من قبل الممثل،الذى،فى هذا المعنى،ليس عليه أيضا أن يفكر)،كما أنه ليس عليه أن يكون عالقا فى المحتوى الذى تقوله شخصية أخرى، بمعنى أنه ليست هناك حاجة إلى تفسيره،ولا الحكم عليه،إذ إنه لن يستطيع أن يغير،لا خطابه الخاص ولا خطاب باقى الشخصيات،إذ إن كل الحوار،فى النهاية، مبنىٌ بطريقة متخيلة ومصطنعة وفقط " كما لو" كان حوارا واقعيا،إذن كنتيجة لكل ذلك، نقول، ليست تلك العلامات الخطابية (الاستدلالية) للشفهية العادية ضرورية جدا،ولا أن تعاقب الردود يحافظ على الأقل على مظهر منطقية حوارية. يمكن أن تصبح التدخلات فى الحوار المسرحى هكذا أكثر تركيبية،أكثر تأملية،أكثر أدبية،أكثر عمقا ودلالة.أيضا يمكن أن تتحدث الشخصيات فيما بينها بدون أن تفهم ولا بالكاد تتواصل،كاشفة حالة من " العزلة" الذهنية والنفسية، وضع متكرر إلى حد ما فى المسرح المسمى بمسرح العبث.

أخيرا،فقط للإشارة إلى بعض ملامح الشفهية المسرحية، يبدو أن الإفراط فى التوصيف "ليس جيدا" فى المسرح،الذى يفضل، كما فى الحياة،"التحدث بالأفعال"،متضمنا أن يكون الاسم تابعا للفعل،وليس العكس.كما يقول Valere Novarina "الفعل مفتاح الدراما. فى الفعل حيث يربط التفكير ويحل"(٢٠٠١ : ٤٢). الدراما نشاط كالفعل فى المسرح يتجسد الفعل،" يتفعل" ، نستطيع أن

نقول، إنه فعل- متجسد.

تعرضنا حتى هنا إلى الشفهية المسرحية من خلال وجهتى نظر: ١) العضوية والمادية الفيزيقية للغة،.و٢) خصوصيته الحوار أو اللغة المسرحية. ينقصنا، حتى نكمل هذا التحليل، مواجهة المشكلة الصعبة الخاصة بالعلاقات بين المسرح و"الأدب الشفهى". لفعل هذا سنعيد أخذ جزء مما قيل حتى الآن حول النص المسرحى،صفته الحوارية،الحوارى والبرجماتى،وكذلك الأدبى [٨١].

اكتسب الأدب الشفهى فى فترات أخرى تاريخية تطوراً كبيراً وأهمية أكثر من عصرنا الحالى،بالرغم من ذلك ،لا نستطيع أن نقول،ما هو أقل،إنه اختفى.إننا لا نشير فقط إلى بقاء وجود ثقافات ريفية أو قليلة الصناعية (لاتزال جزءاً مميزا جدا للانسانية)، تواصل فيها الشفهية كونها شكل من الانتقال الثقافى ،من الإبداع الفنى،من الحفاظ على الأساطير،الشعائر والعبادات،إلخ.المدروسة من جانب الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، بل الأدب الشفهى للمجتمعات الصناعية على نطاق واسع،من خلال أشكال تقليدية بقدر الأشكال الجديدة نفسها،مثل الأغانى،الإنشاد،القراءات العامة،"الأساطير المدنية"،خطابات،مؤتمرات،الإعلانات،بعض الاحتفالات والكرنفالات،إلخ ،أشكال جديدة وقديمة من الشفهية الأدبية للخطاب [٨٢]، المرتبطة غالبا بمسرحة مشهدية.مجتمع العرض الذى يحدثنا عنه Guy Debord ليس فقط مجتمعاً لصور مشهدية وعروضية،بل مجتمعاً مشهدياً وعرضياً للكلمة. لا يتعلق الأمر

كثيرا بتعارض بين الصور والكلمات، حيث ان مجتمعنا يواصل كونه،مثل جميع المجتمعات،"مجتمع من الصور والكلمات"،بل فى جميع الأحوال بظهور أشكال جديدة للعلاقة بين الصورة والكلمة ،تفقد فيها الكلمة العمق والأهمية،ولذلك، تنحط أو تفتقر.

نقول إن الأدب الشفهى لم يختفِ لأنه يبقى موجودا فى الأشكال القديمة والجديدة وأيضا، وبالأخص، فى بقاء المسرح،أكثر أشكال المقاومة أهمية ليس فقط للأدب الشفهى بل للشفهية نفسها.لذلك،نربط بحميمية،المسرح والأدب الشفهى،بالقياس بأن المسرح مصدر خصب لشفهية و"لأدبية" اللغة العادية.

العرض المسرحى. العلاقات بين النص والعرض

انتهى مصطلح عرض مسرحى بفرضه حاليا على "الدراما".تشير "دراما" اشتقاقيا إلى "حبكة"،أكثر من "صراع". اتحاد المفهومين يؤدى بنا إلى معنى قريب من "حبكة محركة من قبل صراع".ليس تعريفا سيئا للعرض الدرامى.تبدو لنا كلمة عرض مصطلحاً أكثر ملائمة حتى نشير إلى الحقيقة المسرحية،إلى ما يحدث عندما يتحقق نص مسرحى.يمكن أن يشتمل،أيضا،على كل نوع من الأشكال المسرحية.كما نحاول هنا الاقتراب من نظرية شاملة،مستخدمين الآن بتكرارالتعبير العرض المسرحى أكثر من الدراما.

نقول،لنبدأ،ليس العرض المسرحى محض توضيح أو ترجمة للنص،كما لو كان يحاول ببساطة الانتقال من تقنين إلى آخر،من النصى اللغوى إلى

المشهدى.سيكون الانتقال،على أية حال، من التقنين النصى إلى تعددية تقنينية (تشفيرية) أو لغوية.من مرسل (كاتب النص) إلى تنوع من المرسلين (ممثلين،مخرج،فنيين)، من قارئ - مستقبل إلى مجموعة من المتفرجين- المتلقين،من عرض متخيل إلى عرض حقيقى.

الملمح المميز للعرض المسرحى هو نفسه الذى أشرنا إليه للمسرح بوجه عام: فعل متخيل يظهر(يبدو) واقعى بفضل ملاءمة ما.يمكننا توسيع هذا التعريف بوصف سلسلة من الخصائص المتضمنة فى ذلك الملمح العام.على هذا يكون،كل عرض مسرحى:

١) غير ثابت،يوجد أثناء التحقق ويختفى بمجرد أن يختفى الحاضر الذى ينتج فيه.[٨٣]

٢) لا يتكررعلى هذا النحو،إذ إنه يقع فى زمن خطى غير انعكاسى.

٣) مستنسخ،لأن بنيته العميقة كعرض افتراضى تظل ثابتة فى نص، وفى أعداد يمكن لفنيين وممثلين إعادة- تقديمه أو تمثيله بعدد المرات التى يرغبونها.

٤) اصطناعى،مؤسس من رغبة جماعة أبدعته واختبرته مسبقا، مشار إليه ومحدد لكل أفعاله،حركاته،حواراته،إلخ.

٥) فنى،يستجيب إلى غرض جمالى أو شكلى يحاول أرضاء دوافع تذهب لأبعد من الاحتياجات المباشرة.

٦) قصدى،يتوجه إلى جمهور يرغب فى التواصل معه حتى يحفزه وينقل إليه شيئاً (رسائل،أفكار،عواطف).

٧) جماعى الصيغة (متعدد الشكل)،يستخدم تنوع كبير من العلامات والتقنيات الاجتماعية والجمالية،ليس تقنينا واحدا أو لغة محددة ومتجانسة.

٨) متخيل،يعرض بشكل اصطلاحى وإدراكى عالما وحبكة متخيلة،لا توجد على هذا النحو فى العالم الواقعى،رغم أنه من الممكن أن يكون لها استدلالات فى الحقيقة وهى نفسها مبنية على حقيقة مستقلة.

٩) حقيقى،ينتج فى زمن ومكان ثلاثى الأبعاد محدد ،من خلال التمثيل والتفسير لممثلين أحياء وموجودين، وأمام متفرجين موجودين وواقعيين أيضا.

يختلف العرض المسرحى عن أي فعل آخر أو عرض-فنى أو عن الحياة اليومية- لأنه الوحيد الذى يجمع هذا الحشد من الخصائص.بالنسبة إلى السينما، الاختلافات واضحة.لا شئ حقيقى فى السينما بشكل واقعى،حيث يبنى تخيل الحقيقة والأبعاد الثلاثة ذهن المتلقى عن صورة ثنائية الأبعاد،يمكن أن يتوقف عرض الصور فى أية لحظة،البنية النصية سردية(تعمل الكاميرا مثل صوت- نظرالراوى) زمن العرض دائما ماضى بالنسبة إلى زمن إنتاجه،ومتضمن عدم احتياجه للمتفرج ليتواجد أو ليعيد الإنتاج.

تشبه السينما العرض فى لحظة الإنتاج أو التصوير الفيلمى،لكن التجزئة-وإمكانية التكرار أو الانعكاسية- للتمثيل والتفسير يفصلها عن المسرح،كذلك

الأعداد والتشغيل اللاحق للصور الفيلمية،محدثة التناقض بأنه،بالرغم من أن الصور السينمائية تبدو أكثر واقعية من الصور المسرحية،إلا أنها أكثر اصطناعية بكثيرومبنية تقنيا،بما أن الكاميرا أكثر تحركا وسرعة من العين البشرية،وبما أن الأعداد يسمح بتجاوز كل تحديد تقريبا مكانى- زمانى(بالإضافة إلى إمكانية إبداع صور افتراضية بالكامل)،تستطيع السينما بناء عوالم أكثر تنوعا،واقعية،فانتازية وغير حقيقية من المسرح،محدثة،فى الوقت نفسه، تأثيراً كبيراً من الحقيقة بفضل تحرك وتركيب العدسات والافتراض المقبول بأن الكاميرا مثل آلة فوتوغرافية تعيد إنتاج ما تراه فقط،حدود العرض المسرحى،فى هذا المعنى،واضحة:

لا يمكن أن تكون خشبة المسرح أكثر اتساعا مما يمكن لإنسان أن يحتويه سمعيا وبصريا،حسب تقنيات كل فترة زمنية،يكون العرض المباشر،فى الحاضر وفى مكان متقاسم،فى تبعية مباشرة للمكان والزمان البشرى (Bobes Naves 1987: 241).

يطرح لنا شرط الحقيقة فى المسرح العلاقة بين المسرح والعالم الخارجى، ولقد تصدينا لها فى حديثنا عن المحاكاة الأرسطية.لا يمكن أن نسقط فى سذاجة إثبات أن العرض هو نسخة من العالم الحقيقى، مثلما قصدت الواقعية الساذجة فى وقتها. مشكلة الحقيقة فى المسرح لم تعرف بالبحث عن مطابقة بين العرض والعالم الحقيقى، محولة المسرح إلى انعكاس أو نسخة من الحقيقة. لقد رفض Diderot هذا الافتراض تحديدا فى وقت انتصرت فيه فكرة الاحتمال الغير مقبولة اليوم، الخاصة بأن المصدق فقط على خشبة المسرح هو

مـا يمكن أن يكون ممكنا بعـيـدا عنهـا. بوضــوح، يضـع Diderot بالإضـافـة إلى الحقيقة العادية الخيال،الإبداع التخيلى للفنان.

تمت الحـقيـقـة بصلة إلى مثـاليـة ذلك الخيـال،بمطابقـة ذلك البنـاء المتخـيل المثالى الذى أبدعه الفنان(مؤلف،شاعر،كاتب):

فكر للحظة فيما يفهم من كون المسـرح واقعيا.هل يظهـر الأشيـاء كمـا هـى فى الطبيعة؟ على الإطـلاق.لن تكون الحقيقة بهذا المعنى أكثـر من الشائـع.إذن ما هو الواقـعى فى المســرح؟ هو مطابقـة الأفـعـال،المحـادثات،الوجـه،الصـوت،الحـركـة والإيماءة لنمـوذج مـثـالى مـتـخـيل من جـانب الشـاعـر والمبـالغ كـثـيـرا من قـبل الكومـيـديان.يوجـد هنا الشئ الرائع.لا يؤثر هذا النمـوذج فـقـط على النبـرة،بل ويغير أيضا طريقة السير والتصرف (Diderot 1986: 32- 33).

بناء العرض عملية معقدة تتطلب،كما ذكرنا،الإبداع الفردى والجماعى.العرض المسرحى،بسبب طبيعته الخاصة،مكان مميـز للإبداع،التحول والتركيب لتقنينات وعـلامـات من كل نوع (بصـرية / سـمـعيـة، طبيـعيـة / صناعيـة، مـادية / مـجـردة، حـاضـرة / مسـتـحضـرة، ظاهـرة / مسـتوحاة، لغوية/غيـر لغوية، أيقونيـة/رمـزية، إلخ).إن العـرض هـو كل مـا يتـحـول إلـى عـلامـة مسـرحـيـة: تتـحـول العـلامـات إلى التعـبير عن شئ مـختلف،مفسـرا فقط تبعا لما يحـدث فى المسرح.عملية من إعادة الدلالية. لكن كل علامة مسرحية تكتسب معنى فقط أو تبنى فى كل عمل وداخل المعنـى الإجـمـالى لكل عـمل مـسـرحى،ليس ممكنا أيضـا التـحـدث عن عـلامـات ثابتة،بمعنى،عن نظام أو تقنين مسرحى محدد.

لنضـرب مـثـلا: المقـصـات التى تظهـر فى (الطيش) Ligazon ،لبـاى أنكلان.كـأداة منتـميـة إلى العـالم الحقـيـقى،لها خـاصـيـة ومـعنى حـرفى.بالمرور بالعـرض،يبـقى هذا المعنى فى مـسـتـوى ثان وممحـيـا تقـريبـا بالمعـانى المحـددة المكتسبة فى هذا العمل المسرحى:عـلامة عن الموت،التهديد،التوتر،أداة تحرر،كناية عن الحـبـيب،عـاطفـة،جنس،إلخ.العـديد من الأشـيـاء التى فـى الحـيـاة اليـومـيـة فقط،والتى لا يشعر بها أحد تقريبا،المنهمكة فى وظائفها الخـاصة،يمكن أن تعنى على خشبة المسرح أشياء كثيرة بواسطة الاستعارة، الكناية، إعـادة- الدلالة التى يمنحها لها السياق الدرامى،الفعل الذى تغرق فيه. يمكننا أن نقول إن العرض لا يحقق الحقيقة (يكسر الذاتية الإدراكية والتأويلية)لجعلها أكثر واقعية،كأنها ترى للمرة الأولى، ثرية بعلاقات جديدة،سياقات،معانى.

لكن هذه الإعـادة-للدلالة ليست اعتبـاطيـة بالكامل،تتـأسس على شـرط مـا أو مظهـر للشئ الذى يسمح بنقل معـانيه:هذه نتيجـة أخـرى للصفـة الحقيقيـة التى يضطلع بها العرض المسرحى.

إذا كـان " إعادة-الدلاليـة" أحتمـالية أو اعتبـاطيـة بالكامل ولا يستطيع المتفـرج الوصـول إلى فهمهـا أو الاندمـاج معها بطـريقة طبيعيـة فى مخططـاتها المعـرفيـة، فلن تعمل تلك العلامة كمـا هو الحال بالنسبة لغالبية المتفرجين،رغم أن بإمكانها أكتسـاب مـعنى بالنسـبـة للمـخـرج أو الممـثل.إذا اصطدمت بشكل زائد بالمعنى المألوف،فالأمـر يستوجب إعطاء المتفـرج المفاتيح لدمجهـا فى الملاءمـة أو الخيـال الخـاص بالعمل المسـرحى.وإذا كـانت عـلامـات جديدة، لـم تقنن مـسـبقـا،فيـجب تسهيل "التقنيين" على المتفرج بالاتفـاق مع التقنيين أو الترميز الاصطلاحى الذى

سيخلق على خشبة المسرح،الملائم فقط لذلك العمل.تعمل كل علامة مسرحية، بكيفية ما،مثل أسماء الإشارة:لتكتسب معناها الحقيقى أو مدلولها فى مكان وزمان العرض فقط.

على هذا: سيكون التحدى الأساسى لكل عرض،هو البناء بتغاير للعلامات والتقنينات، لوحدة، معنى متماسك، يوحد وموحد للعمل المسرحى. للعرض صفة طاحنة أو كلية، تعمل كجشطالت،بطريقة أخرى لن تستطيع بناء ذلك "العالم الصغير المطلق"،الناشئ من الخيال، والمتحقق على خشبة المسرح. يبحث ويعرف كل عمل مسرحى طريقة خاصة لبناء ذلك العالم.بالتأكيد يحتاج المسرح،أكثر من أى فن آخر،إلى توازن عمليات الإضمار،التخطيطية والتجريد،بما يخص الإظهار،المبالغة والتجسيد،ليستطيع بناء ذلك العالم المتخيل المقدم على خشبة المسرح.إنها مبادئ متعارضة ،لكنها تكميلية.يبسط العرض ويغالى فى الحقيقة فى الوقت نفسه. بهذه الطريقة يمكن عكس أو الإخلال بنظام ما هو واقعى،كشف المستتر،جعل ما لا يشعر به أحد مميزا (مقللا من قيمة القيم المسيطرة ومعيدا لتقييم المرفوضة أو المقموعة، كما طالب نيتشه). بواسطة حذف وإلغاء يجرد العالم من الإضافات،مماهو غير ضرورى،ومن خلال المبالغة،التشوية أو الإعلاء الجمالى والفنى.ينتقد الحقيقة الاجتماعية ويتخيل عالم آخر ممكنا.

تحدثنا عن العرض المتخيل والعرض الحقيقى.أحدهما يحققه القارئ- المتفرج (قراء،ممثلون، مخرج، ممول،كاتب مسرحى، مهندس ديكور، فنى إضاءة،مصور،مصمم رقصات، فنى صوت،إلخ) أعتبارا من النص المسرحى

وبالقياس بأنه سيقرأ .ليست قراءة كقراءة لنص آخر.هنا يتطلب الأمر من المتلقى التعاون المباشر لتخيل وإكمال ما ليس فى النص،ما يستطيع التعريض له فقط،الإشارة أو التلميح. هذه القراءة، كأخريات، تبنى على أساس مجموع افتراضات دلالية،استدلالية،اختصاصية وأيضا آليات معرفية، هنا كما فى أى وضع أتصالى، نضع أو ننتج معنى. لكن يقتضى هذا بالإضافة إلى ذلك، بالأتفاق مع الطبيعة الخاصة للنص المسرحى، خيال نشط من جانب القارئ لإعادة بناء عرض تخيلى بواسطة ما يكسبه النص من معنى وتماسك. تتطلب قراءة عمل درامى، بهذا الدافع، وقتا أكثر مما تتطلبه قراءة رواية بعدد الصفحات نفسها، على سبيل المثال (انظر Nunez Ramos 1988 : 501- 513).

يتطلب عرض يتحقق مباشرة أمام جمهور أيضا، التعاون النشط للمتفرجين،لكن الأمر لا يتعلق بالتخيل، بل بالنظر، بالسمع، بالشعور، بالاختبار.سيراعى عمل مسرحى مبنى بشكل جيد عدم التناقض بين عرض متخيل وعرض واقعى،رغم أنهما لن يكونا أبدا متساويان،يمكنهما،أيضا، أن يكونا شديدى الأختلاف،لكن لا يجب أن يكونا متناقضين أو متنافرين. يمكنهما ان يستجيبا إلى تفسيرين مختلفين للنص،لكن سيؤسس التفسيران على النص،وهو ما يسميه U.Eco محاولة العمل.بهذا المعنى سيكونان دائما مطابقان للنص.طبيعيا،بالاتفاق مع التنوعات المختلفة أو الاحتمالات الشكلية للنص،تعدد التفسيرات، أو حدود التفسير سيكونان بقليل أو كثير محددين من قبل النص نفسه.تشير هذه الحدود إلى شروط العرض مثلما تشير إلى معنى العمل المسرحى.يمكن ان يكون نصا فرضيا جدا (أمر) فى الإسناد إلى شروط العرض

ومفتوح بشدة بالنسبة إلى تفسير مضمونه.آخر،على النقيض تماما.الاحتمالات التوفيقية غير محدودة.يحل كل كاتب وكل جماعة إنتاجية بأسلوبها العلاقة بين النص والعرض. للمتفرجين،بدورهم، هامش عريض للتفسير (فى الحقيقة،" يكملون العرض") .

الأشكال الجمالية التى يمكن أن يتبناها العرض أو يخلقها أيضا غير محدودة تقريبا. يمكننا تخيل متصل ذو طرفين:فى إحدهما، القصد المحاكاتى أو المرجعى ("حقيقى" بمعنى أشمل، يحدد العالم الحقيقى طبيعة وحدود الخيال) فى آخر، الإبداع التخيلى الخالص، بدون مرجعيات مسبقة("فانتازية" ،معروضة،الاحتمال الداخلى هو الحد الوحيد للخيال).لابد وأن يشيرالنقاش حول الصفة المستقلة للعرض إلى هذا التواصل من الاحتمالات الشكلية.يعلن العمل المستقل التحرر من حتميات الواقع الغير فنى. يؤكد العمل الواقعى علاقته بالحقيقة العادية أو الغير فنية.لقد تذبذب المسرح المعاصر بين الطرفين.وضع الطليعويون فى القطب الأول،الواقعى،بكل متغيراته،فى الآخر، يتطلع اليوم إلى أو يشتهر بعروضنا،مسرح واقعى وحتى مفرط الواقعية بقدر تطلع آخر مستقل علانية،ذاتى المرجعية.أى شكل وصيغة توفيقية صالحة.بالرغم من ذلك ففى مواجهة وسائل أخرى لإعادة إنتاج الحقيقة،يبدوالمسرح متضررا.السينما،الفيديو،التليفزيون،التصوير الفوتوغرافى،إلخ،وسائل قادرة أكثر بكثير من المسرح على استنساخ الحقيقة.لذلك يخطىءالعرض المسرحى عندما يحاول ان ينافس فى هذا الميدان معها.ربما كان هذا السبب فى أحتياج المسرح اليوم أكثر مما سبق لتعريف خصوصيته،العمل على ما يميزه ويصفه.سيكتسب المسرح،على أساس نظرى

ثابت،ثقة فى ذاته،فى وسائله الخاصة،عالما أنه بواسطتهم يمكنه استدعاء تأثيرات جمالية،طاقية،تحفيزيه ومعرفيه لا يستطيع أى فن آخر إنتاجها أو على الأقل، لا يستطيع الإنتاج بالكيفية نفسها، أو بالشدة نفسها، وذلك تحديدا بسبب حدث العرض كحدث حقيقى.يعرف T.Kantor هذه القدرة الإبداعية والفنية المستقلة للعرض:

مسرح مستقل

ذلك الذى لا يستنسخ

بمعنى يفسر

بالوسائل المسرحية،الأدب

بل ما يمتلك

حقيقته الخاصة

المستقلة.

(...)

الصورة المجردة (خشبة المسرح)ليست زخرفة، إنها عالم مغلق، يوجد بذاته وحيث تولدالحياة، الديناميكية،التوترات،الطاقات،العلاقات.

علاقات الأصوات،الأشكال والألوان (١٩٨٤: ٢٢- ٨٠).

العرض المسرحى،كحقيقة فنية مستقلة ومحددة،هو ما يمنح النص المسرحى معنى، ومن ذلك الاتحاد من جمهور متوقع فى محيطها يستدعيها المسرح، كمؤسسة أجتماعية،ويجعلها ممكنة.

كما ذكرنا،فالمسرح كعملة بوجهين:من جانب،النص،من الآخر،العرض.يمكننا تحليل المسرح من خلال النص أو من خلال العرض،لكن سيكون كل عنصر متضمنا،بكيفية ما،الآخر. لكن لا يحتوى أى منهما، بالرغم من ذلك،على الآخر فى كليته.أبدا،لا يمكن على الإطلاق أن يصبح الوجهان واحدا، تقديماً للشكل نفسه ،إن يتجانسا أو يتشاكلا.رغم ذلك، يمكن بما يحافظا على علاقات ان تكون،شديدة التنوع يشرحها M.C.Bobes بأسلوب دقيق:

بطريقة قراءة رواية نفسها لا تتصل بأكثر من جزء من النص، لا ينشط عرض عمل مسرحى، الذى هو فى البداية قراءة للنص الدرامى، أكثر من جزء من مدلوله، هذا يعنى، مدلول، يمكن أن يكون ممتدا فى اتجاهات مختلفة بواسطة علامات خشبة المسرح. لا يتطلب العرض، أمر القراءة لنص نفسه، الاستنفاذ، يكفى ألا يكون مرفوضا من قبل النص، ألا يكون اعتباطيا وأن يكون متماسكا(١٩٨٧ : ٣٠٩).

كل النص المسرحى، عندما يكون موضوعا بطريقة متماسكة، يكون مكتوبا وفى ذهنه العرض، رغم ذلك، ليس لكل النص صفة الفرض نفسه، ولا يمكن تقديمه كله على المسرح، ولا يوجد أسلوب وحيد لفعله. فى هذا الانتقال من

النص إلى العرض، لا توجد قواعد عامة مسبقة:كل شئ ممكن تقريبا. ولا حتى الإرشادات فى صيغة الأمر تكون بذاتها فرضية (بعيدا عن كونها سهلة التقديم على المسرح بقليل أو كثير). تعتمد صفتها الفرضية أكثر على التماسك الداخلى للحبكة ومحتوى العمل المسرحى أكثر من مبادئ أو قوانين عامة مسبقة. توجد أمور، بهذا المعنى، يمكن أن تصبح أكثر ضرورة من النص المنطوق، بالقياس بأنها، إذا تجاوزت، يتوقف معنى العرض أو يتحول إلى شئ مختلف تماما عما يشتمل عليه النص المكتوب.

نقول، إنه أكثر من كونه فرضيا، فالنص المسرحى، مقيدا، بمعنى، إذا لم يكن من الممكن تفسير أو تمثيل حاشية جيدة أو حوار، على سبيل المثال، بأسلوب وحيد، فلن يستطيع، بالرغم من ذلك، التفسير أو التأويل بأى أسلوب. سيفرض الإرغام أو التقييد بسبب داخلى- لذلك أسماه أرسطو "تركيب الأحداث"- أكثر من الحفاظ على أمانة النص (كما لو كان لديه تفسير واحد صحيح).

يقيم كل عمل مسرحى علاقة خاصة بين النص والعرض، هكذا، يمكن أن يكون نص ما "محتوى" أو " محدداً سلفا" فى جزء كبير من العرض، بينما يبنى آخر تحريض بسيط أو تحفيز للإخراج. وبدوره يمكن أن "يحوى"عرضاً ما أو "يشترط "على جزء كبير من النص ومعناه، بينما يختلق آخر كمساندة بسيطة أو دعامة للنص ومدلوله.

فن المسـرح منهج مـسـرحى يدرس العـلاقـات الممكنـة بين النص والعـرض، مؤسسا جسرا بين كلا القطبين. يحتاج كل عمل مسرحى عمل تأليفى مسـرحى محدد تبعا إلى أسلوب الإخراج الذى يرغب فى تنفيذه. لا توجد، لذلك، قواعد تبنى مسبقا نموذجاً للعلاقات بين النص والعرض. يضع كل كاتب وكل مخرج شكلا محددا للعلاقة. المهم هى النتيجة، المطابقة بين النص والعرض.

إذا شاهدنا النص من خلال العرض، تظهر الكتابة المسرحية صفته الغير تامة والتابعة. هذا هو ما يعتبره " A. Badiou لغز" النص المسرحى:

ليس اللغز فى وجود نصوص مسرحية، بل فى إمكانية وجود نصوص فحسب، لذلك، ليس-الكل، الغير تام، المستغلق. منتخبات من أجل الحادثة المسرحية الاحتمالية. ما يحدث هو أن ما هو حقيقى فى العرض يفوض إلى النص ويجعله مسرحيا: شئ لم يكن أكبر من عدم اكتماله.

يوجد كل نص مسرحى هكذا فى استتار لذاته. يوجد فى عدم إتمام معناه. فيبعثه كل عرض ويستنفذه (١٩٩٣: ٦٢).

لابد وأن يتقبل الكاتب الدرامى هذا الأسلوب فى الكتابة الذى يميزه عن الكاتب الروائى. النص المسرحى ?سنقول، من خلال منظور تحليلى نفسى - يكون محددا بحالته الأنثوية، فى مواجهة ذكورية الرواية. لا تحتاج الرواية العرض ليكملها، لذلك:

هذا هو المقابل المضبوط للمسرح، لأنه مجبرا على صنع عالم بالاتفاق مع تحقيق الكتابة. ذكورة الرواية، التى تقدم إلى الإعجاب تمامها، الكل لذلك الذى يحييها (. . .)

مواجها للنقصان، مستشهدا من قبل عدم-الكلية، غيورا من الرواية، يرغب الكاتب المسرحى كثيرا فى الاكتمال. شرها بسبب كونه معلقا باحتمالية حادثته، يسبقها بإحباط. من هناك كانت التعليمات اللانهائية فى القرن التاسع عشر، الذى يتطلع إلى بناء الزينة، الأزياء، الإيماءات، الهيئات. . . بالفعل، غزو المسرح من قبل الرواية، أسفل قانون كاتب سيرغب بشدة فى اكتمال عرضه المسرحى.

يكتسح المسرح الواقعى كل ذلك، يبعد الرواية، ينقى التعليمات، يعود، بهذا، إلى النص، ليحرره من التأليف السيئ الذى تثبته التعليمات.

استحالة تحرير النص من التشبع الروائى يصعب العرض. هذا ما يحدث مع صاموئيل بيكيت (Badiou 1993 : 65).

هذه الصفة التبعية بالتبادل بين النص والعرض هى ملمح مميز للمسرح، كما أثبتنا يحافظ هذا الخضوع على الاستقلالية النسبية بين الحقيقتين، التى بواسطتها سنستطيع تقديمها بواسطة تقاطع ثنائى متغير:إذا كان التقاطع كبيرا جدا فذلك يعنى وجود إزاحة أو انتقال عام من النص إلى العرض، الذى يحافظ على تبعية حميمية لنصيته وأدبيته، كما حدث مع الأعمال الكلاسيكية، إذا كان التقاطع صغيراً، فستكون استقلالية العرض تبعا للنص كبيرة جدا، كما يحدث فى غالبية أعمال الطليعيين. سيكون العرض، بأى أسلوب، دائما إبداع يتجاوز

النص، يستلزم "تكثيف" سيموطيقى لذاته.

١- العناصر البنائية أو شروط العرض

نستطيع تخيل عملية للاختزال الفينومونولوجى بهدف اكتشاف وتعريف العناصر البنائية للعرض، أى، تلك التى لا نستطيع التغاضى عنها حتى تنتج الظاهرة المسرحية. Grotowski، حقق هذه العملية بالممثل، المتفرج وبالاتصال بينهما. وبالرغم من ذلك، حتى يتحقق العرض، نظن أنه لا يكفى وجود ممثل ومتفرج متواصلين: يستلزم الأمر إضافة أنه لابد وأن يكون أساس ذلك الاتصال هو فعل متحقق من جانب الممثل أمام النظر المباشر لمتفرج- مستقبل. عند معالجة فعل فورى أو مباشر(ليس متخيلا فقط) يكون المكان والزمان المحددان متضمنين فيه. يمكن اعتبار المكان الحقيقى والزمان الحاضر أيضا، وللسبب نفسه، عناصر أساسية للمسرح أو العرض، لكن ليس بذاتهما، بل كشرط للحدث المسرحى، غير منفصلين عنه.

عند التأكيد على الحدث نستعيد المعنى الاشتقاقى لكلمة دراما ودرامى، فى الوقت الذى نبرز فيه الحالة الأولى للممثل: يمثل، يفعل، يكون ذات مسئولة عن أفعال أو تصرفات دالة لآخر، المتفرج. ممثل، متفرج وحبكة يبدو لنا أنهم، لذلك، الثلاثة عناصر الأساسية والكافية لإنتاج العرض المسرحى. لابد وأن تدمج نظرية عن المسرح بشكل متماسك بتحليل لكل واحد من هذه العناصر الثلاثة البنائية.

يتحدث A. Badiou عن " ثالوث- الجمهور، الممثلين والنص-":

يوجد مسرح منذ اللحظة التى يكون فيها الإحصاء ممكنا. مبدئيا جمهور مجتمع بقصد حضور عرض، ثانيا، بعض الممثلين الموجودين جسديا، صوت وجسد، فى مكان محجوز لهم، حيث يتأملهم الجمهور المحتشد، ثالثا، مرجع، نصى أو تقليدى يمكن أن يقال عنه أن العرض هو تقديمه (١٩٩٣: ٢٠).

نعتقد أن العنصر الثالث أو المرجع النصى ينتمى إلى مستو آخر من التحليل، حيث إنه لا يشكل وحدة متجانسة دلاليا أو مرتبطة بالجمهور وبالممثلين. على النقيض، الحدث، هو شرط للمستوى نفسه. يحدث الشئ نفسه مع قائمة العناصر الضرورية التى يضعها Badiou بعد ذلك بقليل:" مكان، نص أو بديله، مخرج مسرحى، ممثلين، ديكور، أزياء، جمهور، إنها الست عناصر الضرورية للمسرح"(١٩٩٣: ٢٣). أمام تنوع المكونات المشكلة للحقيقة المسرحية يستلزم الأمر وضع معايير للانتقاء. المعيار الذى نطبقه هنا هو الخاص بالإلغاء أو " الاختزال الفيومونولوجى". لذلك نبقى مع الممثل، المشاهد والحدث.

الممثل وازدواجيته أو فن التأويل

لا نستطيع التصدى إلى دراسة وجود الممثل وطبيعة التأويل بدون وضعها على صلة بتعقيد الحدث المسرحى نفسه، أى، حالته المزدوجة من الواقع والخيال فى آن. كما يقول نيتشه عن الكاتب المسرحى الممثل أيضا : " الذى يشعر بدافع لا يقاوم فى التحول عن ذاته والعيش والعمل من خلال أجساد وأرواح

آخرى"(١٩٤٣: ٦٤)، لابد وان تنطلق المشكلة الأولية لأى نظرية عن الممثل وعمله من تلك الحالة المزدوجة، الخاص بكونه هو نفسه، بينما يتحول أو يتغير إلى كائن آخر متخيل. " أنا فى مكان آخر، لكن ذلك الآخر غير موجود، إنه خيال": توجد هنا إحدى التعبيرات الشديدة الأهمية عن التناقض الأساسى للمسرح.

يعرض لنا الممثل، قبل أى شئ، لعبة. الأمر كما لو كان يقول لنا:" فلنتقبل أن، اعتبارا من الآن، أنا لن أمثل بذاتى، بل فى عرض، فى إحلال لآخر. ذلك الآخر ليس هنا، ولا يمكن أن يتواجد لأنه متخيل، لقد اخترعناه نحن، يوجد فقط بفضل خيالنا. ككائن متخيل فقد ولد، بالرغم من ذلك، ليكون حقيقيا على خشبة المسرح، كذلك فلنخرجه من محض الوجود التخيلى أو الشبحى لنجلبه إلى هذا الأخر، الحقيقى والفيزيائى، الذى نعيش فيه.

فلنحقق معجزة، معجزة جعل الشبح حقيقيا. لذلك أنا، من الآن فصاعدا، سأتوقف عن كونى أنا لأكون ذلك الكائن المتخيل الذى سيظهر لنا جميعا هنا، على خشبة المسرح، من خلالى. سأمثل كما لو كنت هو بدون أن أتوقف عن كونى أنا، لكن متناسيا إننى أنا، بكيفية ما، حتى أستطيع أن أكون الآخر، الذات المتخيلة. أحتاج مساعدتكم حتى أحقق هذه المعجزة. نظرتكم ومشاركتكم هى الوحيدة التى تستطيع تدعيم هذا الخيال وجعله ملموسا ومصدقا".

أستطيع توضيحه أكثر بهذه الطريقة وقول:

١) أنا أقوم بدور- أحل محل - أفسر كائناً متخيلاً.

٢) هذا الكائن، اعتبارا من الآن، سيتوقف عن كونه فقط خيال متخيل ليتحول إلى خيال حقيقى، شديد الواقعية مثلى أنا نفسى.

٣) حتى يحدث هذا سأمثل أنا من الآن فصاعدا كما لو كنت هو، لا كما لو كنت أنا.

٤) حتى يكون هذا ممكنا، كل ما يحيط بى، المكان، الزمان، باقى الممثلين، حضراتكم أنفسكم، بكيفية ما، لابد وان تختفوا حتى تتحولوا إلى "شئ آخر". حضراتكم، على سبيل المثال، ستبقون هنا، فى حقيقتكم، بدون احتمالية تدخلكم بطريقة مباشرة فى حقيقتى، حقيقة الشخصية التى سأبدأ فى كونها اعتبارا من الآن، بكونكم شهوداً وحكاماً على كل ما ترونه، لكن فى الوقت نفسه، ستكونون شركائى، وستتحولون إلى كائنات خيالية، لأنكم ستشهدون كل ما سأفعله وأقوله كشخصية خيالية.

٥) المكان الخيالى، الزمن الخيالى، باقى الشخصيات الخيالية، سيتوقفون أيضا عن كونهم كذلك، وسيتحولون إلى حقيقيين. لذلك علينا ألا نحقق، تناقضيا، المكان، الزمن والممثلين الحقيقيين:كل شئ يجب أن يتحول أو يتغير إلى خيال حقيقى.

٦) ما يحدث هنا اعتبارا من الآن سيكون، كنتيجة، لا حقيقة فقط ولا خيال فقط بل حقيقة أخرى، شئ يوجد فقط أو يمكن أن يوجد فى المسرح. أفعال، حوادث، صراعات، حركات. . . سيكون كل شئ واقعياً ومتخيلاً فى الوقت نفسه.

كما نرى، المميز فى المسرح هو إنتاج تأثير تناقضى. من جانب، يبدو العرض أقل واقعية من الواقع اليومى، أكثر عدم واقعية أو شبحى، ومن جانب آخر، أكثر واقعية، أكثر حضورا، أكثر إطلاقية : متجاوزاً للحقيقة. الحقيقة، الخيال، الخيال، الحقيقة. يبتعد عن الحقيقة ليستدعى حضورا أكبر لما هو حقيقى، يجسد التفسير وعمل الممثل التناقض الجوهرى، يجعله ممكنا، مصدقا، محسوسا.

يجسد الممثل ذلك التناقض، لأنه شخص وشخصية فى آن واحد، حقيقتان مختلفتان ومميزتان، لكنهما غير منفصلتين. تولد كل مشكلات التفسير من هذا الحدث المتناقض والأساسى. إذا ألغينا الشخصية فسنبقى مع قطب واحد فقط، الخاص بالحقيقة الفردية والشخصية للممثل، إذا ألغينا شخص الممثل فسنبقى مع القطب المعاكس، الخاص بالخيال. فى الحالتين، بعيدا عن المسرح. يوجد الممثل قبل الشخصية ويبقيها حية، لكن يجب أن يمحى كأنا اجتماعية خلال العرض، حتى يترك الشخصية لتظهر، ليهبها الحياة، حياة وقتية لكنها مطلقة، الحقيقة الوحيدة التى يمكن أن تمتلكها الشخصية.

التوازن الدقيق بين الحضور-الغياب للممثل والظهور- الاختفاء للشخصية هو مفتاح المسرح، الحجر الذى يدعمه. مشاركة الجمهور حتمية حتى ينتج هذا التوازن السحرى والدقيق. كما يقول : Ortega y Gasset

يتغير الإنسان الممثل إلى هاملت، يتحول الإنسان المشاهد إلى متعايش مع هاملت، يحضر فى حياة ذلك - هو أيضا، لأن، الجمهور، ممثل، يخرج من ذاته

المألوفة إلى ذات استثنائية ومتخيلة، ويشارك فى عالم غير موجود، فى عالم متجاوز للعالم، وفى ذلك المعنى لا يتحول المسرح فقط، بل القاعة أيضا والمسرح بأكمله إلى أطياف. . . حياة فائقة (١٩٦٦: ٦٣).

الحديث عن ممثل المسرح- فى مواجهة الممثل- الصورة المختلفة عن السينما، أو فى مواجهة نوع آخر من الفنان. علينا إبراز حالة كونه حيا، حقيقيا، جسديا، حتى يستطيع إنجاز عمله. تمر كل المشكلات المرتبطة "بحقيقة" التمثيل أو التأويل بهذا الحدث. توجد حقيقة الممثل فى جسده. هناك حيث لابد وأن يؤدى النقاش إلى حقيقة أو زيف التأويل. ما نفهمه عن الحقيقة أو الطبيعية، هو ذلك التطابق للجسد والخيال، الارتياح لكون الممثل المتظاهر كائناً آخر بكل جسده. الحقيقة المسرحية هى حقيقة الخيال، وحقيقة الخيال هى حقيقة الجسد. إنه الجسد ككلية حية هو ما يدمج ذات الممثل مع ذات الخيال ليجعل الشخصية والتمثيل مقنعين بطريقة طبيعية. لذلك، لدى المشاهدين وسيلة أكيدة لمعرفة متى يكون الممثل فى دوره، متى يكون "حقيقيا": الانتباه إلى إشارات الجسد. " قال " Etienne Decrouxلا أحد متعود على الكذب بالجسد". و ": Dario Foإذا كنت تراقب وتعرف قراءة لغة الأيدى، والأذرع، الجسد، فلن يفلت منك أى شئ من كذب الآخرين"(١٩٩٨: ٧١).

عندما لا يكون الجسد فى موضعه، موضع حقيقة الخيال، يلغى الكذب المشهدى التأثير المسرحى ومعه، متعة المسرح. ليس هذا شأن داخلى، عن التوفيق بين حقيقة داخلية وتعبيرها. ليست الحقيقة مختفية فى أى باطن. الحقيقة موجودة فى شفافية الجسد، الذى يجعل من الممكن رؤية ظهور الشخصية من

خلاله.

ممثل ما هو شخص يستطيع أن يكون ذاته والشخصية فى آن واحد. يتظاهر الممثل بكونه الشخصية، لكنه ليس كذلك. يحاكى الممثل ويؤدى، لكنه لا يستطيع الكذب. لكن الشخصية تستطيع التظاهر بأنها شخصية أخرى، لكنها لا تستطيع التظاهر بعدم كونها شخصية.

فقط يمكن للشخصية أن تكونه من خلال جسد آخر(أو من خلال مادة تحل محل الممثل-على سبيل المثال، دمية-). الشخصية شبح، لها روح، لكن ليس لها جسد. حتى تتواجد لابد وأن تتحول إلى شئ ظاهر، تتبنى هيئة.

لابد وأن تكون الهيئة فى المسرح حقيقية دائما. هذا يشمل كونها ظل أو صوت، لابد وأن يكون ذلك الظل وذلك الصوت حقيقياً، مثل شبح هاملت أو المدعو الحجرى لدون خوان تنوريو. لا تستطيع الشخصية، على هذا النحو، امتلاك عالم داخلى حقيقى (مخيلات، رغبات وعواطف)، لابد وأن يكون كل شئ فيه مرئيا، خارجى، من خلال إيماءاته، نبراته وأفعاله، أو بواسطة الكلمة، هذا يعنى، يحكييه لنا- مونولوج- أو ينقله شفهيا (لفظيا) إلى شخصيات أخرى. على النقيض، للممثل عالم داخلى، لكن لا يستطيع إخراجه، لا يستطيع نقله، لأنه، بمجرد أن يتحول إلى شخصية، يتوقف عن امتلاك عالم داخلى من أجل المتفرج الذى لا يهتم على وجه الإطلاق بالعالم الداخلى الحقيقى للممثل. لابد وأن يمحى ذلك العالم الداخلى الحقيقى أو يستتر حتى يستطيع جعل العالم الداخلى المتخيل للشخصية مرئيا.

يمكن أن يصل المشاهد، معتمدا على العمل المسرحى، إلى الاهتمام بداخل الشخصية، لكن ليس ليعرف أو ليفهم سيكولوجيتها، بل ليؤول سلوكها بشكل أفضل. يمكن أن يستنتج أو يتخيل باطن الشخصية، لكنه لا يستطيع رؤيته، لأن الباطن، بالتحديد، غير مرئى. فى المسرح يمكن إظهار تأثيرات باطن ما، لكن ليس الباطن نفسه أبدا. لذلك فإن الباطن السيكولوجى، بذاته، ليس موضوع العرض، إنه مادة لا يعمل بها المسرح، ولا الكاتب، ولا المخرج، ولا الممثل. المسرح هو رؤية لأحداث، ليس استبطانا ولا استقصاءً حول وعى باطنى. لا يعنى هذا أن الممثل يفقد باطنه أو وعيه (مستحيل، فيما عدا إذا جن)، بل إنه لا يستطيع إظهار ذلك الباطن على المسرح، لأنه أن فعل هذا، يجرد الشخصية من حياتها، من هويتها، ويقتلها ليضع نفسه فى مكانها. يستطيع الممثل، بطريقة متعمدة وانتقالية، أن يتوقف عن كونه شخصية ويستعيد هويته الكاملة أو، على النقيض، يتطابق واقعيا وكلية مع الشخصية أثناء لحظة "نشوة". لكن أن فعل هذا لا إراديا، إذا كان ذلك التغير ليس متعمدا أو مبررا دراميا، أو إذا أستمر لأكثر من بضع لحظات، هذا يعنى، إذا الممثل "نسى الدور" وأظهر اضطرابه وعدم تحكمه، أو إذا "صدقه بشدة" وفقد أيضا دوره وسيطرته، يجد المشاهد نفسه أمام شئ "فظيع" ومزعج، لأن هذا ينتج نوعاً من الانعكاس والخلط فى "الأدوار" : حيث يجب أن تظهر الشخصية نرى الممثل، وحيث يجب أن يبقى الممثل تظهر الشخصية فقط. لا الشخص (الحقيقى) ولا الشخصية (متخيلة) يكونان فى مكانهما. ممثل تائه على المسرح، سيكون بقليل أو بكثير، بإفراط فى التطابق مع الشخصية أو بنقصان، مزعج للمشاهدين لأنه يكسر الملاءمة الأساسية والأولية التى يجب أن يعرف بها ممثل، قبل أى شئ" أن يكون فى مكانه"، بدون أن يفقد ولا السيطرة

ولا العقل : ذلك المكان هو، فى الحقيقة، مكان خال معلق بين الواقع والخيال.

يعرف متفرج لديه الحد الأدنى من الكفاءة أن الممثل لا يفقد روحه-باطنه، وعيه- ليتحول إلى الشخصية، ببساطة ينحيها جانبا، يتركها فى العمق، يعرف أنها هناك، إن الممثل لا يهجر وعى ذاته، بقدر ما يتشابه كثيرا مع الشخصية. لكن إذا ألغى الشخصية ليكون هو نفسه، فإنه يحدث فعلاً متعدياً وخداعاً، سيتحول هو نفسه إلى كائن مثير للسخرية، بعيدا عن شعوره بالارتياح أم عدمه فى مكان يشغله ولا يناسبه، مكان الشخصية. وجوده هناك، على خشبه المسرح، يكون مبررا فقط لأنه يمثل آخر، الشخصية. ممثل يعرض نفسه ليس مسرحا، يتوقف عن كونه مسرحا، يلغى الخيال، يلغى الشخصية. الأمر هكذا، بعيدا عما يعرض وكيف يعرضه، برشاقة أم لا، طوعا أم كرها. ليس المسرح، على عكس ما يفترض غالبا، مكان إظهار الذات ولا النرجسية، بل على النقيض تماما : إنه المكان الذى تختفى فيه الأنا.

سنرى لاحقا أن الشخصية لا يجب وان تكون بالضرورة شخص معروف أو معرف اجتماعى، بسيكولوجية، "شخصية" أو "ذات" فردية، يجب أن يتشابه معها الممثل سيكولوجيا. إنها ذات فارغة إلى حد ما، شبح، قناع، احتمال، تصرف، "ممثل"، "متحدث"، فاعل- شخص يخضع إلى مكان، زمان، صراع، بعض العلاقات-: ليس كائنا آدامياً على وجه الخصوص، بل تجسيد لملمح آدمى. لذلك تتطلب الشخصية دائما تحولا من الممثل:يجب أن يخفى الممثل شيئاً عن ذاته وفى الوقت نفسه، يفخم أو يبالغ، فى شئ ليس مرئيا فيه بطريقة عادية.

"يقنع" الممثل(يغطى أو يخفى الوجه، بقناع حقيقى أو غير مرئى) ويتنكر (بلباس تنكرى أو زى حقيقى أو بآخر غير مرئى)، أى إنه، يمحى ككائن أو شخص حقيقى، يفعل كما لو لم يكن هو، أو كما لو أنه لم يكن على المسرح. فى الوقت نفسه، بمجرد أن يترك مجالا لذلك، يتخفى، يتحول ويوضع فى ذلك المكان الخالى إلى كائن متخيل. الغياب والحضور المتزامنان لذاته ليستطيع خلق ازدواجية ذاته وعدمها، إنه هو وذات متخيلة فى آن واحد. غير أن القناع والتنكر "يسمح لنا بالخروج من حدود كينونتنا، والتخيل أيضا بإمكانه السماح لنا بأن نصبح ما نرغبه"(.Iser1997: 54)هذا الوضع "المتميز" للممثل يجعل تلك التجربة ممكنة التى نسميها هنا " النشوة التخيلية"، بالمعنى الاشتقاقى للكلمة- الخروج من الحدود الخاصة من خلال الخيال-، والذى يحدثنا عن الطبيعة " الفارغة"و "الحوارية" لهويتها ذاتها: لنكون، يجب الخروج بعيدا عن الذات، نكون آخر، الكينونة هى الوجود "فى ذاته" من خلال الآخر، وليس "مستغرقا" بل "شغوفا". يمكن أن يكون التشبيه الأقرب هو الخاص "بالحلم الجلى"، بمعنى، ذلك الحلم الذى يعلم فيه الحالم بأنه يحلم. اللحظة الأكثر إبداعا وإدهاشا للتأويل هى تلك التى يرى فيها الممثل نفسه وهو يمثل، كما يحدث عند التجاوز، حسب Carlos Castaneda 1993، " البوابة الثالثة للحلم"ويرى الحالم نفسه نائما (٨٤,)يمكن أن تكون هذه التجربة مفزعة للبعض ومن هناك، ربما، مخاطرة الممثل "الشغوف" الذى، ليتجنب أى "تيه" يجب أن يظل دائما محافظا على اتصال مع الجمهور، تلك المرآة التى تمنعه من فقدان الوعى لذاته لتذكره أن كل شئ، فى الباطن، مجرد خيال، مظهر للهوية. يضع W. Iserتأويل عميق لهذا الفعل، الملازم للخيال، الذى يبدو لنا هاما لإعادة تقييم المعنى الأنثروبولوجى والثقافى

لوضع الممثل:

يبدو أننا بحاجة إلى هذه الحالة" الاستاتيكية" من وضع أنفسنا إلى جوار، بعيدا وأبعد من أنفسنا ذاتها، قابضين على حقيقتنا الخاصة ومبتعدين فى الوقت نفسه عنها، وهذا الفعل يتولد من عدم المقدرة التى لدينا لنجعل أنفسنا موجودين بأنفسنا ذاتها. الأساس الذى اعتبارا منه نواصل كوننا غير مدركين وبعيدى المنال. (١٩٩٧: ٦٠).

لانزال نستطيع عمل تحليل أكثر تحديدا ونميز ثلاثة مستويات متضمنة فى عمل تأويل الممثل. ثلاثة مستويات من الحضور، الوعى والإدراك التى تستطيع الاختلاف من خلال وجهة النظر النظرية والتطبيقية. نشير إلى الممثل الذى يعتبر كشخص، كمفسر وكشخصية (.Trancon 1999: 6- 12) شخص ما يقدم على المسرح هو شخص، يمثل كممثل ويتصرف كشخصية. إنها ثلاثة مستويات مختلفة من "الحضور". يعى الممثل الجيد هذه المستويات الثلاثة وبأنه، بكيفية ما، محسوس من تلك الأشكال الثلاثة دفعة واحدة (متزامنة أو متناوبة). يعرف الممثل والممثلة أنه، لا شئ آخر يحدث على خشبة المسرح، وبينما يستمر ذلك العرض أمام ناظرى الآخر الذى فيه يتكون التأويل، سيشاهدا بدقة ويحكم عليهما كأشخاص، كممثلين وكشخصيات. لذلك، ستكون المشكلة الأولى لممثل ما هى حل العلاقات بين هذه المستويات الثلاثة من الحضور، الوعى، والإدراك لذاته بطريقة صحيحة:كفرد، كمفسر وكشخصية.

ليست مشكلة بلاغية أو تأملية، ولا أيضا مجرد مشكلة سيكولوجية، بل أساسا جمالية ومسرحية. يشاهد المتفرج المسرحى فى جميع الأوقات(دائما) شخص-فلان-، الذى هو ممثل- باحتراف وتقنية- يمثل شخصية ?يجسد ذات متخيلة- . كشخص، للممثل أو الممثلة اسم، عمر، نوع، بعض الملامح الجسدية، رنة صوت، قوام، شخصية. يدركه المتفرج، رغم أنه لا يعرف شيئا عن حياته، فى المقام الأول كشخص ويحقق سريعا جدا إسقاطاً تأثيرياً، بدرجة كبيرة أو قليلة من التماثل أو الرفض، سار أو غير سار. لكن يوجد المزيد. يرى المتفرج بكل تأكيد شيئاً أكثر دقة وعلى المدى، أكثر أهمية بكثير من أن يسره أم لا عمل الممثل، باستقلال عن ملامحه الجسدية أو الصفات المرئية. نحن نشير إلى الشكل الذى يرى ويشعر به الممثل بذاته. من خلال وجهة نظر الممثل، يرغب هذا فى قول، حتميا، وعلى هامش ما يقوله أو يفعله كممثل وكشخصية، هو يعبر ويظهر من خلال ما يظهر على خشبة المسرح، أى إنه، يكشف جزءاً عن ذاته له علاقة بإدراكه الذاتى، بالصورة والوعى لذاته.

كيف يكشف الممثل هذا "الجزء" عن ذاته وكيف يستشعره المتفرج بوعى أو بطريقة لا شعورية؟ بالطريقة نفسها التى نستشعر بها الآخر فى الحياة اليومية: من خلال الجسد، من خلال مظاهره. يرسل الجسد مئات الإشارات والإشارات الميكرونية نلاحقها بسرعة كبيرة وبشكل أتوماتيكى تقريبا لتقييم " الحالة الطاقية والنشاطية" لشخص ما، بخاصة إذا كان مخاطبنا. فى حالة المسرح، بسبب المسافة الجسدية، تضعف هذه الإشارات، من هنا ستكون علامات شديدة الأهمية كالوضع الجسدى، النظرة، الإيمائية، نبرة الصوت، الإيقاع الملفوظ،

أسلوب السير أو التحرك، وليس تعبيرات الوجه فقط. هذه العلامات، بخاصة فى البداية، عندما بالكاد لا نعرف شيئا عن الشخصية ولايزال، فليس لدينا معلومات كافية للحكم على عمل الممثل، تساعد المتفرج على حل المشكلة الأولى، الخاصة بتقبل وجود الممثل على خشبة المسرح. ما يريده المتفرج هو أن يعبر عنه الممثل أو يعلن عن ذاته بحضوره فقط، لا يمنعه هذا من الاهتمام أو عمل بؤرة لانتباهه فى المستويين الأخريين، اللذين يهتمان به فى الحقيقة:الخاص بالتمثيل (عمله كممثل) والخاص بالتأويل(البناء والعرض الفنى للشخصية).

الاهتمام الذى لدينا بشخص الممثل، كمتفرجين للمسرح، صغير(شئ آخر هو، إذا كان شهيرا، توقظ حياته فضولنا). نريد ببساطة أن يجد بارتياح وبدون صراعات مع نفسه ذاتها وجسده، بحيث يتمكن من التركيز على عمله كممثل، وعلى التجسيد لشخصية ما. نريد دمج ملامحه وصفاته الجسدية والشخصية بشكل انسجامى فى عمله كممثل وفى الأحداث وخصائص الشخصية. ألا "تهتز"، ألا تفقد.

ممثل هو، فى المقام الأول، شخص يحضر أمام الآخرين ويقول"أنا هنا، أحكم على"، يتصرف الآخرون كمرآة قاسية:يرون كل شئ، ينقلون كل شئ.

يوجد توتر ضمنى، بخاصة عند بداية العرض، بين الممثلين والمشاهدين. عرف الكتاب الكلاسيكيون هذا جيدا، الذين فكروا فى صيغ مبدئية لجذب الانتباه و"الأريحية" للجمهور (حسن الالتفات). لابد وأن يتوصل الممثلون والمتفرجون إلى اتفاق سريعا : لابد وأن يعرف الممثل التواجد أمام أنظار الآخرين، يقود ويعامل

المتفرجون بطريقة مناسبة، وبدورهم، لابد وأن يستسلم المتفرجين، ويتقبلوا اللعبة، أن يكونوا نظراء متيقظين، لكن بدون مقدرة تجاوبية مباشرة، وبدون إثارة "جلبة" تمنع الاتصال. حتى يحدث هذا، لابد وان يتحكم الممثل فى عواطفه وجسده وإقامة مناخ من التفاهم مع المتفرجين، بعض الروابط البسيطة للتواصل. يمكننا أن نسمى هذا سياق تعاطفى (تقمص)[٨٥].

لإمكان أقامة هذا الارتباط يجب على الممثل أن يعى الحالة الأساسية لعمله:معرفة أنه مرئى ومشاهد فى كل لحظة من المتفرج، أن ما يفعله ويقوله ملتقطا فى الحال منه لمرة وللأبد. يبقى القول والفعل، الفعل والقول. ليس هناك أية إمكانية للتصحيح أو للعودة إلى الخلف.

لكن حتى يقدم ارتباطاً تعاطفياً (تفاعلياً) مثمراً بين الممثل/المتفرج لا يكفى معرفة أنه مشاهد، على الممثل أن يتعلم أن يكون فى مكان المتفرج: يتبنى وجهة نظره، يرى ذاته من خلال نظرته، يعرف ما يشعر به المتفرج فى كل لحظة. هذه واحدة من "الانفصام" التى يجب أن يتعلمها الممثل ليؤدى دوره. على المتفرج الجيد، بدوره، أن يعرف أيضا الاتصال مع الممثل بطريقة غير تعاطفية (تفاعلية):يلتقط كيف أنه مرئى لذاته وما هى علاقته بفعل أنه مرئى. يمكن أن يبدو كل هذا معقدا جدا، لكنه ليس أكثر مما فى العلاقات البينية الشخصية فى الحياة اليومية. لم يخترع المسرح هذا التعقيد، إنه ببساطة، فى إخراجها، فى جعلها غرض عمله الفنى، يكشفها لنا ويمنحنا الفرصة لتحليلها.

عندما يعرف ممثل التواجد أمام نظر الآخر والسيطرة على العواطف التى يفككها هذا الفعل، فهو فى أوضاع القيام بدور بينى مع الجمهور، أى أن، يقيم تفاعلا دقيق

يرسل المتفرجون، فى استجابات لكل ما يدركونه من الممثل ومن عمله، أشارات faticas إلى الممثل:علامات طفيفة تعبر عن درجة الاهتمام، الانتباه، العاطفة والفهم لما يرونه ويسمعونه. يجب أن يتعلم الممثل أن يدرك هذه الإشارات أو العلامات (ضحكات، حركات، ضوضاء، زفرات، تثاؤبات، " التركيز" أو التشتت الانتباهى، الصمت. . .) الذى يرسله له المتفرجون. أى، لابد وان يثبت كلاهما وجود ذلك الارتباط التعاطفى والاتصالى. بالتأكيد ينتج عندما يعطى هذا الارتباط وهذا التفاعل تحفيزاً نشاطياً إيجابياً بين الممثل / المتفرجين، تدفق نشط محفز بالتبادل (٨٦). تكون التأثيرات عكسية، إذا لم يعط (يقدم) ذلك الارتباط والتفاعل. لذلك يمكننا تخيل أنه، كنتيجة للمواجهة (وجها لوجه)الممثلين/المتفرجين، يمكن انفصام تدفق نشاطى ينتج تأثيرات من التنشيط، الانتباه، التركيز، السرور، المتعة، إلخ، من جانب، أو على النقيض، إحباط، إزعاج، تشتت، استياء، ملل أو كآبة. لذلك نقول أن المسرح فن "بيولوجى"، يمكن أن يثير تأثيرات "ضارة" أو محفزة. البيواستاتيكية علم مازال يتطور، لكننا سنجد فى المسرح نموذجه الأكثر اكتمالا للدراسة (٨٧).

مشكلة التطابق/ التباعد ترتبط بشدة بالتأكيد بكل ما نحلله. يمكننا افتراض أنه توجد أيضا ثلاثة عمليات مختلفة (أو ثلاث مستويات لعملية واحدة) للتطابق/التباعد : أحدهما مرتبط بشخص الممثل، أخرى بأداء الممثل وأخرى

بتأويل الشخصية. علينا أيضا أن نصر على كلمة عملية. يريد هذا قول أنه من المحتمل جدا ألا يكون التطابق والتباعد مواقف أو عمليات سيكولوجية تتبع نموذجــــاً "كل شئ أو لا شئ"، التى تعطى" مــــرة وللأبد"، بل التى تكون ذوات(مواضيع)، على مدى عرض ما، للعديد من التأرجحات، تبعا لما سيفعله الممثل والشخصية وما لن يفعلاه، يقولانه ولا يقولانه. على الأقل نعتقد أن ذلك يحدث مع المتفرج الفطن أو المثالى، الذى لا يذهب إلى المسرح بحثا عن تطابق تام وغير متحضر مع الممثل كشخص، كمفسر أو كشخصية، بل للاستمتاع بالعرض بواسطة عملية مستمرة من التطابقات والتباعدات المتعاقبة، يمكنه هكذا الحكم والاستمتاع من اللحظات المختلفة لحضور، لتمثيل ولتأويل الممثل.

نستطيع تلخيص طرحنا قائلين إنه لابد وأن يتعلم الممثل معرفة ما يكون (ما يتحتم عليه رؤيته هو جسده وسيطرته الشخصية) معرفة ما يفعل (أن يمتلك مهارات ولياقة تفسيرية) ويعرف أن يكون (وألا يكون، أى، القدرة على التحول إلى شخصية). تنشأ هكذا جدلية بين موضوع وذات التفسير:الممثل-شخص هو الهدف الحقيقى الذى حوله ينشأ الذات-الممثل الموضوع-الشخصية التى تتظاهر بكونها ذات-حقيقية.

يذهب الجمهور ليرى ما يقدمونه، ليس كأشخاص بل كممثلين وكمفسرين، يذهب ليرى كيف يؤدون وكيف يمثلونه وبخاصة، يذهب ليرى ما يمثلونه، الممثل:الشخصيات، العلاقات بين الشخصيات، القصة، الحبكة، الصراع. الموضوع الشائك للعواطف، المناقش بشدة منذ Diderot والمؤكد بإفراط من قبل Stanilavski، يمكننا التصدى له من خلال المفاهيم والتحليل الذى نحققه. لذلك

سنميز بين أن يشعر وأن يتأثر . يمكننا قول أن الممثل يجب وان يشعر بالحقيقة (بكل جسده-قطب الحقيقة-) لكن يتأثر بمحاكاة (من خلال الشخصية، بالعقل-قطب الخيال). كذلك، يجب أن يشعر المتفرج بالحقيقة (بكل جسده ـ قطب الحقيقة-) ويتأثر بإقصاء (يعرف أن ما ينتج عاطفته ليس حقيقيا كلية-قطب الخيال-). عاطفة المتفرج أكثر تحررا، يمكنه أن يتأثر بلا خوف على العاطفة، لأنه يعرف أن ما يحركها هو الخيال. إنها عاطفة خالصة، بلا منفعة مباشرة، محررة من القاعدة الاجتماعية. يتعلق الأمر بعاطفة سالمة من كل عاقبة سلبية. يمكن أن نطلق على هذا تنفيس.

لا يستطيع الممثل، على النقيض، إطلاق العنان بأقصى سرعة لعاطفته لأن عليه أن يسيطر عليها. إذا تأثر بشكل حقيقى (مستوى الشخص)، لا يتحتم على المتفرج تجسيدها (تأكيدها)، لأن حينها سينكسر وهم الخيال، يقتحم ما هو حقيقى الخيال ويلغيه. على الممثل أن يظهر إلى الجمهور إنه متحكم فى عاطفته، أو إنه يتظاهر بالتأثر. إذا بكى ممثلا حقيقة، يعانى حقيقة، يستحى حقيقة، يخاف حقيقة، إذا استثار بشكل حقيقى على خشبة المسرح، يمنع المشاهد، تناقضيا، من تصديق الخيال كما لو كان حقيقة. شيئاً حقيقياً لا يمكن أن يكون فى الوقت نفسه "كما لو" كان حقيقة. لا يذهب الجمهور إلى المسرح لرؤية شئ حقيقى تماما، بل لرؤية شئ يبدو حقيقيا وهذا، تحديدا لأنه يعرف أنه ليس حقيقياً كلية، يستطيع الاستمتاع بذلك بحرية، بدون توجيهات ولا رقابة. يتأثر الجمهور بانفعالات الشخصية، وليس بانفعالات الممثل. فى هذا تتأصل إمكانية التطابق والتباعد.

لتوضيح أكبر للعلاقات المعقدة بين الممثل وازدواجيته ?الشخصية- نحلل حالتين متطرفتين-ومتعارضتان- حول عمل الممثل ومهمة التفسير: الخاصة بـJ. Grotowskiوالخاصة بـ . D. Diderotلنفسر بطريقة صحيحة هذا التعارض علينا أن نفهم، فى المقام الأول، أنه عندما يتحدث الاثنان عن "الممثل" فهما لا يشيران إلى الشئ نفسه. يشير Grotowskiدائما إلى الممثل كشخص، داخل عمله يندمج- إعادة إثبات قطب الحقيقة وبواسطة عملية من التطابق معه نفسه أو عن الشخصية مع نفسها- الممثل كمفسر. يشير Diderotعلى النقيض إلى الممثل كشخصية، التى يندمج فيها- مؤكدا على قطب الخيال وبواسطة التباعد عن نفسه أو عن الشخصية مع نفسها- الممثل كشخص. بمعنى محدد، الحالتان لا يتعارضان، إذ إنهما يتحدثا عن حقائق مختلفة أو عن حقيقة واحدة ترى نفسها من خلال أطراف مختلفة. إذا وضعنا هذا فى الاعتبار، نستطيع أن نفهم بشكل أفضل، ونتقبل- تصريحات الواحد والآخر(كل منهما)، ليس فقط لما لديهما من تناقض، بل من تكامل.

لنرى.

يقول : Grotowski

الفعل خطوة بخطوة بدون خطأ، بدون تقليد أفعال، دائما بكل شخصية حضراتكم، بكل جسدكم. كنتيجة، ستجدون . حضراتكم . يوما ما أن جسدكم قد بدأ فى التفاعل كلية، إنه مثل قول : إنه تقريبا متلاش، إنه غير موجود بالفعل. لن تقدموا مقاومة. ستكون دوافعكم حرة(. . .)

المسرح – من خلال تقنية الممثل، فن يظهر فيه الكائن الحى فى أهم الدوافع – يقدم فرصة على ما نستطيع تسميته إدماج، غض النظر عن الأقنعة، الكشف للخلاصة الحقيقية:كلية من التفاعلات الجسدية والذهنية(. . .)

عندما يتجرد الممثل، يخلع قناع الحياة اليومية ويظهر. يتعلق الأمر بـ"الإظهار" : وليس بالاستعراض. إنه فعل، مهيب، للإظهار(. . .).

الممثل رجل يعمل علنا بجسده، يقدمه علانية (. . .).

يفرض العرض نوعاً من الصراع الجسدى مع المتفرجين، إنه استفزاز وإفراط، لكن ليس لديه أية تأثير إذا لم يوجد، فى الأساس، منفعة (اهتمام) من قبل باقى البشر، وأيضا، ما هو وراء ذلك، شعور إيجابى، شكل من التقبل (b : 35١٩٧٠، ٣٩، ٥٣، ٦٥، ٧٥).

نستطيع بصعوبة رفض هذه التصريحات الخاصة بـGrotowski، نفهم دائما أنه يتحدث عن الممثل كحضور، كحافز، كمحاور وموصل لحالة جسدية وذهنية يرغب فى نقلها إلى المتفرجين : حيث إنه، كشخص-ممثل أو ممثل-شخص. انحراف Grotowskiليس ناجما عن هذه المحاولة، بل من بالانتهاء بإلغاء الشخصية والخيال، على هذا النحو، الخاصة بالمسرح. بدأ بانيا الشخصية تبعا للممثل وانتهى مذيبها فى الممثل، الذى أراد تحويله إلى "قديس" ليستعيد صفة الحضور"المقدسة" للمسرح. بعيدا جدا، بالتأكيد، عن . Diderotيقول : Diderot

إذا واصل (الممثل) كونه هو نفسه عندما يفسر، كيف سيتوقف عن كونه هو؟(. . .)

لا تتكون كل موهبته من افتراض أنكم تشعرون بذلك بدقة بل من أشارة العلامات الخارجية للشعور بأنه يتم خداعكم (. . .)

إنه ليس الشخصية، إنه يفسرها فقط، ويفسرها بشكل جيد لتأخذوها على ذلك النحو:الوهم لكم فقط، فهو يعرف جيدا أنه ليس كذلك(. . .).

الوسيلة الأكثر تأكيدا حتى يكون تفسيرا صغيرا ومسكينا هو حتمية تأويل الشخصية الخاصة (. . .)

الكوميديان الكبير هو كل شئ أو لا شئ. وتحديدا لأنه لا شئ فإنه يستطيع أن يكون كل شئ بتفوق (. . .)

لا يؤثر الكوميديانات فى الجمهور عندما يكونون غاضبين، بل عندما يمثلون الغضب بشكل جيد.

(يجب على الممثل) أن ينسى ويتشاغل عن ذاته (١٩٨٦: ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٥٢، ٧٦، ٩٤).

سنفهم ونتقبل بشكل أفضل نظرية Diderotإذا إدركنا إنها تشير إلى الممثل-الشخصية. لا تنكر وجود الممثل- الشخص، لكن تخضعه إلى الشخصية وليس العكس، كما فعل .Grotowskiإذا أخذنا هذه التصريحات بأسلوب تعصبى،

بالرغم من ذلك، فسنحول الممثل إلى مظاهر(خارجية) فارغة، وهو ما لن يتوقف عن كونه مجرد شكل آخر من الخداع. التمثيل، تجاوز التمثيل، المبالغة وفقدان الاندماج الجسدى الذى نتحدث عنه، ستكون الطبيعية أو الحقيقة التمثيلية مستحيلة، الحقيقة التى لا ينكرها فقط Diderot، بل بحثه عنها تحديدا حتى لا يجدها فى الاضطراب بين الممثل ?الشخص والشخصية. علينا أيضا أن نفهم عدم الثقة نحو شخص الممثل من خلال الحكم السابق "ضد- الطبيعة" الذى كافحه Diderot، بالاتفاق مع الأفكار التى بدأت لتكون سائدة فى فترته. بدأت الطبيعة فى أن تعنى للتفكير البورجوازى عدم النظام والفوضى، رغم أنه كان يمكن أن يكون هناك لحظات جميلة. ما هو حقيقى، ما هو جيد وما هو جميل هم، بالنسبة إلى Diderot المستتير والعقلانى، فى الفن، وليس فى الطبيعة. لذلك تعارض "الفطرة المحدودة للطبيعة" لـ"الدراسة الغير محدودة للفن" (١٩٨٦: ٨٣).

كما نرى، ما يفصل Grotowski عن Diderot ليس نظرية مختلفة عن فن الممثل والتأويل، بل فكرة مختلفة عن المسرح. بالنسبة إلى Grotowski المسرح هو قبل أى شئ حضور، حافز، تصعيد وتحول جسدى وعقلى للممثل، بالنسبة إلى Diderot هو خيال، إبداع فنى، يعارضه بالاحتداد الغير محكم للطبيعة والمشاعر.

انتهى Grotowski " بالخروج" من المسرح والبحث عن شئ آخر، "خلاص معين شخصى، علاج، من المعرفة الذاتية والتجربة المتحولة (ضد المسرح، متجاوزة للمسرح أو تفوقه، يمكن أن نقول). عمله حول الممثل، المأخوذ بطريقة

متعصبة ومطلقة، يؤدى حتميا إلى ذلك المكان. فكرة المسرح لدى، على النقيض، Diderot، شديدة القرب من الأفعال، أى، من الحقيقة الاجتماعية والتاريخية للمسرح. المأخوذة بطريقة مطلقة تؤدى أيضا، بالرغم من ذلك، إلى موت المسرح، إلى مسرح فارغ، اصطناعى، متكلف، مفخم وزائف، أو، فى طرف آخر، إلى مسرح مرهف بطريقة استاتيكية، حسن الذوق، هادئ جدا ورائع. ليس هذا ما يدافع عنه Diderotبالرغم من أن مسرح فترته قد انتهى بهذه الاتجاهات. ضد تلك الحالة من الأشياء ثار STANISLAVSKIالذى، من جديد، لديه ما هو أكثر من نظرية للتأويل، وهى فكرة ملموسة عن مسرح(واقعى) الذى اخترع من أجله منهج أو تقنية تأويلية، الطبيعية السيكولوجية للممثل. عندما يريد صنع نوع آخر من المسرح (تأويل الكلاسيكيات، على سبيل المثال) يثبت أن منهجه لا يعمل ويبحث عن تقنية أخرى، " الأفعال الجسدية". لكن فى الحقيقة لا يعرض " Stanislavaskiمنهج" أبدا كما فسر بعد ذلك بطريقة خاطئة وكما سنرى لاحقا بعد قليل.

لا بد وأن تحل نظرية عن التأويل، متماسكة بفكرة أو نظرية شاملة عن المسرح، وتدمج الممثل- الشخص (أى، الفعل الجسدى، البيولوجى وتحفز الحضور وعمل الممثل- (A. Artaud ? J. Grotwski- E. Barba-والممثل- المفسر (Meherhold- Craig- Copeau- D. Fo)مع الممثل- الشخصية (D. Diderot- A. Prieto- C. Stanislavski- A. Boadella).مفهوم التكامل أو الاندماج، الإبداع لكلية موحدة، متماسكة ومدركة إجماليا (جشطالت)، التى تكون فى آن واحد محفز إيجابى (بيولوجى، طاقاتى)، حقيقة مرئية وحسية جذابة

استاتيكيا أو مدهشة، فى نفس الوقت الذى يتجسد فيه كائن من الخيال لن يرى أبدا فى الحقيقة:يوجد هنا التحدى الصعب لممثل، الإبداع السحرى والظهور لشخصية واقعية وحقيقية على خشبة المسرح. يتأسس فن التأويل على الاندماج المتلاحم لذلك الثالوث التمثيلى: الشخص، المفسر والشخصية. من خلال تعلم فعال وواعٍ، يحتاج الممثل فى الوقت نفسه إلى معرفة وتطوير كل قدراته الشخصية، تحول و"سمو" جسده، فى الوقت نفسه الذى "يخرج" فيه وينسى ذاته ليجعل رؤية المتفرج وشعوره بكائن مختلف ممكنة، بحقيقة مختلفة عن الحقيقة العادية، حقيقة غير واقعية أو متجاوزة للواقع.

يتكون أساس كل تأويل مسرحى صحيح على فصل أنا الممثل عن أنا الشخصية. توضع الأنا على جانب، تتحول إلى مشاهد واع بأنه لا يطابق ولا يحكم على الشخصية، بأنه يتركها تكون ويقرضها كل كينونته لذلك (جسده، فى المقام الأول، وأيضا شعوره وفكره) ويتركها فى حرية، يترك الشخصية تكون وتتصرف من تلقاء ذاتها، بدون تدخل، بدون محاولة السيطرة عليها. تنسحب الأنا وتظل تراقب ما تفعله وتقوله الذات الأخرى، الشخصية، موجهه من قبل دافع الفعل نفسه، الكلمة، الحالة، العلاقة مع الشخصيات الأخرى. تتحول الأنا إلى متفرج لا يتدخل لأنه لا يستطيع التدخل:لابد وأن يقبض الخيال على الحياة بنفسه، يظهر كما لو كان حقيقيا كلية.

هذا ممكن فقط إذا توقفت أنا الممثل عن التحول إلى مركز اهتمام الممثل نفسه. إذا توقف الممثل عن الانشغال بذاته، إذا نسى ذاته، كما طلب . Diderot يتوقف عن التفكير فى نفسه، وحتى عن الحكم عما إذا قد أجاد أم لا. يتوقف

عن التـصنيف وإصــدار الأحكام. إذا دخل انتبـاهه فـى صـراع مع ذاته لا يحـقق "الدخول" ولا دخولنا فى الخيال.

يتأسس المسرح على تفكير آدمى عميق قريب من حقيقتنا الانطولوجية. لغته مليئـة بالتناقـضـات. يقـول لنا:" أنت أنت وأنت لست أنت"، " أنت عندمـا تكون آخـر"، "كينونتك مظهـر للكينونة"، " لتكون أنت عليك أن تتـوقف عن أن تكون"، " أنت ذلك الذى تفعله"، " ذاتك ليست أكثر من خيـال"، " هويتك متخيلة"، " التمثيل هو أن تنسى ذاتك"، " التأويل هـو أن تضع نفسك مكان الآخر"، إلخ. يطرح الشـعر والسرد المشكلات نفسها، يخلقان التناقضات نفسها، لكنهما يتحددان ليفعلا هذا من خـلال أو داخل اللغـة. مـا يكتب، ينطق، يحكى، يسـرد أو يعـبـر عنه، يقـول أيضا:"أنا ذاتى ولست أنا"

" أنا ذاتى والشـاعـر أو الراوى"، " أنا ذاتى والآخـر". أو كمـا قـال لا كـان:أنا خطاب الآخر، هويتى: الخاصة بالمرآة ("مرحلة" المرآة ليست مرحلة، إنها حالة). كما يقول " E. Bentley الحياة خيال مزدوج القيد:لا نرى الآخرين مثل هؤلاء الذين يحلون محلهم، لا نرى أنفسنا ذاتها مثلما نرى الآخرين الذين نتشابه معهم (١٩٨٢: ٤٥)

بدون اخـتـلاف لا يوجـد وعى بالذات. لابد من الخـروج من ذاته ليـعـود لذاته:ليسمو بوعى ذاته. يتولد الوعى من الخارجية، من التحقق الخارجى. يقول لنا Fernando Pesso فى كتاب الاضطراب، إنه يخلق شخصيات باستمرار، لكنه يحتاج إلى التدمير حتى يخلق. يتحدث عن الظهور "داخل الذات" : داخل الذات لا

يوجد إلا خارجية. هذا هو ما يفعله الممثل فى الحقيقة.

لكن الخارجية نفسها محظورة لنا، لا نستطيع، فى الحقيقة، رؤيتنا ولا مراقبتنا لذاتنا نفسها من الخارج. إنه الوعى، أكثر من الخيال، هو ما يحقق ذلك المستحيل:يوضع خارج الذات ليرى الجسد نفسه كما هو من الخارج، كما لو كان لآخر، غريب وتلك الرؤية يركزها على الممثل فى ذاته، يمنحها خارجية وبها، يكون أكثر واقعية مما يكون عندما يكون فقط داخل ذاته. حتى يحقق الممثل هذا، عليه التوقف عن التطابق مع ذاته، يتجرد من تلك الحقيقة الذهنية والمتخيلة المجردة التى تتكون فيها الأنا، إذ على النقيض لا يستطيع الدخول فى تلك الحالة التى "يتحرر" فيها الوعى من الجسد.

بين ذاته وذات الآخر، بين الممثل وقناع الشخصية، يوجد فراغ عدم الكينونة. العدمية. يحقق الممثل القفزة من كونه هو ليكون الآخر بلا خوف، لا يتعطل أمام الهوة. يتجاوز رد فعل الخوف، الانغلاق، الانزواء حول ذاته. يقبل المخاطرة بالانحلال أو تناثر ذاته، يتجاوز خوف التلاشى، يثق فى ذاته، يتجرأ. لذلك عليه، على الأقل فى فعل الوثب، أن يفهم ويتقبل فراغه الخاص:ينفصل عن ذاته عن إدراكه أنها لا شئ، فقط مظهر أو قناع زائد. لكن حتى يستطيع تحقيق ذلك التحول، يحتاج الممثل حضور الآخرين. فهو بمفرده لا يستطيع الخروج من ذاته. لابد وان يمثل الممثل، ليس لنفسه، بل من أجل متعة الآخرين. الذين بدورهم، بحضورهم واستسلامهم للخيال الذى يجعله هو ممكنا، يسمحون له فى الوقت نفسه بالوصول إلى "ذاته الأخرى"، ذلك الوعى بالذات المرقى من قبل الخارجية. يعمل الجمهور كمرآة تجعله يركز فى الشخصية، التى تتحول حينها إلى ذاته

الخاصة الظاهرة، فى نفس الوقت الذى يدعم فيه الخيط الذى يجعله يعود إلى ذاته، الذى يخرجه من متاهة الشخصية. إذا تردى بالكامل فى الآخر المتخيل، فى الشخصية، يحدث ذعر فى المتفرج، الذى يرى فى الممثل المتردى تهديده الخاص بالضياع، الجنون أو الذوبان.

فن التأويل هو فن خبرة الحدود :السير على حافة الشفرات الغير مرئية. لابد وأن يعرف الممثل ما سيلعبه:من ذلك العمق للحقيقية يولد التأثير الحقيقى للمسرح:" حتى يتوقف الممثل، فى ذاته الشخصية، ليثير فى ذاتى القلق والارتياب، يقتضى الأمر أن يمتلك اليقين بأنه هو أيضا، بعيدا عن ذاته، أحد مفكرى فنه" (Badiou 1993 : 69) يحدس Badiou ذلك التوازن الصعب من المتناقضات مع ما يصل به فن التأويل إلى كماله وجماله:

يعرض الممثل على المسرح تلاشى كل ماهية ثابتة. رسوخ العلامات الجسدية والصوتية التى يظهر استخدامها قبل أى شئ لتبنى، بالمفاجأة والمتعة، إن لا شئ يتوافق معه نفسه(. . .) يعمل الممثل ضد كل نظرية طبيعية عن الاختلافات وبخاصة عن اختلافات النوع. يصطنع ما نظنه معطى بوضوح كبير، يوحد ما نتخيله منفصل دائما، يفصل ما كان يبدو أن له وحدة (١٩٩٣: ٨١).

كل ما قلناه هو، بدوره، متضمن فيما يسميه Bajtin التحول، ملمح أساسى للأدب والفن بوجه عام، والذى يختزل غالبا إلى تبسيط:علاقة ديالوجية منطقية وحتى، ديالوج أو حوارية. Bajtin نفسه لم يفهم الطبيعة الحوارية المنطقية للمسرح، التى اعتبرها مونولوجية، بلا شك لأنه كان يهتم فقط بالنص المسرحى،

وليس بالعرض المسرحى، أو حتى، لأنه فقط حلل النص المسرحى من خلال منظور الكاتب. عند عدم العثور فى النص المسرحى على الكاتب- المبدع (لقد ذكرنا بالفعل أنه "يمحى" من النص المسرحى)، ينتهى ناسبا النص الدرامى إلى الكاتب الحقيقى، الذى من خلال وجهة نظره فإن المسرح هو مونولوجى بالطبيعة، يستجيب فقط إلى صوت وقصد الكاتب. لكننا ذكرنا بالفعل أنه يوجد فى النص المسرحى كاتب ضمنى، الكاتب المسرحى، مختلف عن الكاتب الحقيقى ومعادل للكاتب المبدع للرواية (الراوى)، وهذا سبب إمكان إدماج النص المسرحى فى فئة الديالوجية بطريقة صحيحة بسبب احتوائه على تعدد نغمات أصوات الشخصيات. لكن المسرح هو، بالإضافة إلى ذلك، من خلال وجهة نظر التأويل للممثل ولتجربة المتفرج، العميقة والديالوجية فى الأساس، لأنه يعرض على المسرح الأصل والمعنى للهوية الفردية والبناء الاجتماعى لهذه الهوية. هذا الأصل يكون فى وضعنا الجسدى، الفيزيائى والخارجى، فى أمر أن الوعى البشرى محتوى ومحبوس فى جسد، يبنى من خلال خارجيته هذه بشكل جزئى وشكلى. عند عدم القدرة على الإدراك بشكل واقعى وخارجى ككلية أو جشطالت، بل فقط جزئيا (أجزاء من الجسد الخارجى وأجزاء من المشاعر الجسدية الداخلية) علينا بناء ذات وهوية من خلال الفكر أو الذهن، أى، هوية متخيلة. حينها نحتاج للآخر ليؤكد تلك الهوية، إذ إن الآخر يدركنا بحق "كموضوع" حقيقى، ككلية خارجية لهذا العالم. ولا حتى من خلال المرآة (٨٨) أستطيع تقديم اتساق أو موضوعية لهويتى، ليس فقط بسبب زوال تلك الصورة الفكرية بل بسبب غرابتها.

مظهري الخارجي، بمعنى، كل اللحظات المعبرة عن جسدى، بلا استثناء، تعيش بسببى داخليا، تتطلع هيئتى إلى مجال حواسى الخارجية، وقبل أى شئ إلى النظر، فقط على شكل قطع متباينة، لأجزاء معلقة فى وتر الإحساس الداخلى، لكن البيانات المعروضة من الحواس الخارجية لا تقدم فى النهاية ولا حتى لحل مشكلة ما إذا كان هذا الجسد ملكى أم لا، يحلها فقط إحساسنا الخاص الداخلى. وهو نفسه ما يمنح وحدة لأجزاء تعبيرى الخارجى، التى يترجمها إلى لغته الداخلية. هكذا هو كيف يعمل الإدراك الحقيقى : فى العالم الخارجى الفريد، المرئى، المسموع والملموس من قبلى، أنا لا أجد تعبيراتى الخارجية كشئ خارجى وفريد إلى جوار باقى الأشياء، أنا أتواجد فى نوع من حدود العالم المرئى بالنسبة لى، أنا لست غريزى الإبداع : إنه تفكيرى الذى يضع جسدى فى العالم الخارجى كشئ بين أشياء، إلا أنها ليست رؤيتى الحقيقية، فهى لا تستطيع تقديم مساعدة للفكر لتمنحه صورة مناسبة (Bajtin 1982 : 32

تسمح الرؤية التشكيلية الخارجية للجسد نفسه بإنشاء الحدود التى تحدد حضورنا فى العالم. لكننا نعيش بأسلوب شديد الاختلاف فى حدوده الخاصة عن حدود إنسان آخر. أستطيع أن أدرك فى كليته حدود الآخر، رؤيته، النظر إليه، لمسه، تأكيد وجوده الموضوعى فى عالم فضائى وذى أشياء. ما أدركه مباشرة هو مظهر وشئ، الذى يبنى كذلك وحدة مرئية، ملموسة وحقيقية بمعنى، حقيقة جسدية وجمالية. بالنسبة لى نفسى، بالرغم من ذلك، لا أستطيع الإدراك ولا التصور بالأسلوب نفسه. رؤية أو إدراك حقيقى وكامل لخارجيتى، من خلال أى نقطة فى الفضاء، هذا مستحيل بالنسبة لى. فقط أستطيع فعل هذا بطريقة تخيلية، أبنى صورة متخيلة عن ذاتى لكن ولا حتى تلك

الصورة تستطيع الانفصال فى الحقيقة عنى، أنا لا أستطيع تخيلها كلية خارج ذاتى نفسها . لا أستطيع فصل الرؤية التخيلية لذاتى عن تجربتى الداخلية. أنا أعرف أننى لست بالكامل فى تلك الصورة خارج ذاتى، لأن بناءً ذهنياً لا يتعلق برؤية حقيقية خارج ذاتى. تلك الصورة مظهر جزئى، لا تقدم كليتى. يكون وعينا وتجربتنا الحقيقية الداخلية، بالإضافة إلى ذلك، بعيدين عن تلك الصورة الخارجية. أنا لا أستطيع التوقف عن التصور والشعور من داخلى

أستطيع تصور أن الآخر يعيش خارجيته بالطريقة نفسها، أى، من خلال ذاته، من خلال عالمه الداخلى والفريد، لكن الشكل كما أجربه أنا بذاتى مختلف جذريا عن الشكل الذى تعيش به أنا الآخر. لا يوجد تناظر ولا تعادل، لأن الآخر يراه فى الحقيقة كخارجى أما أنا فلا : "جسدى هو - أساسا - جسد داخلى، جسد الآخر هو أساسا جسد خارجى" (Bajtin 1982: 49

إذا لم أستطع حقيقة تقديم اتساق لذاتى ولا إلى حقيقتى الموضوعية والخارجية، بفعل أننى لا أستطيع أن أدرك بشكل حقيقى وبطريقة خارجية أننى بحاجة إلى الآخر حتى"أستقر"فى هذا العالم، لأقتنى حقيقة وتماسك. يحدث هذا فعلا مع الطفل، الذى يبدأ فى إدراك ذاته وجسده من خلال نظرة ومداعبة الأم فقط. لكن اعتبارا من هذه المعاينة الأمومية والمحبة للخارجية سيبنى، كتأثير حتمى، "صراع" مستمر بين إدراك ذاته وتجربة خارجيته، أى، بين الإدراك للأنا والمعاينة الخارجية أو لمظهره من جانب الآخرين. هذا الصراع، بالرغم من ذلك، هو ما يمكننى، تناقضيا، من إثراء معرفتى بالعالم وتجربتى. عند الحاجة إلى التعرف على الآخر كآخر، للتعرف على ذاتى نفسها، يمكننى التجرد من داخليتى

لأنفتح على تجربة الآخر.

يجرب الإنسان، بقدر الطبيعة، باقتناع فى الآخر فقط، لكن ليس فى حد ذاته. أنا بالنسبة لنفسى لست غريزيا كلية مع العالم الخارجى، دائما يوجد بداخلى شئ أساسى أستطيع به معارضة العالم وهو نشاطى الداخلى، ذاتيتى التى تعارض العالم الخارجى فى حين أنى ككائن لا يسعه داخله ! هذا النشاط الداخلى الخاص بى يفوق الطبيعى وبعيدا عن العالم، أمتلك دائما مخرجا من خط التجربة الداخلية لشخصى فى فعل العالم، يوجد دائما مناص بفضل الذى ينقذنى من العطاء الطبيعى. يرتبط الآخر بحميمية مع العالم وأرتبط أنا مع النشاط الداخلى البعيد عن العالم (Bajtin 1982: 43- 44).

التعرف على الآخر هو التعرف على إدراك آخر فريد وغير مريك، وليس إطالة أو عرض للإدراك نفسه. إنه امتلاك إدراك من إدراك آخر. الإبداعية، ينشأ ما هو جديد، من تلك المقابلة بين إدراكين فريدين.

توجد أحداث من البداية لا تستطيع التصرف فى مستوى إدراك موحد بل تفترض وجود إدراكين لا خلط بينهما، توجد حوادث لحظتها البنائية الأساسية هى تصرف إدراك نحو إدراك آخر، تحديدا بينا للآخر، وهى كلها الأحداث الإبداعية والمنتجة التى تجلب الجديد، إنها فريدة وغير متكررة (Bajtin 1982: 82).

التعرف تجريبيا على الآخر، لكن ليس الذوبان فيه، هذا هو تحدى الممثل. حتى أثرى حياتى لا يتحتم على ذوبانى أو اختلاطى بالآخر. لابد وأن يظل الآخر

بعيدا عنى، لأنه من خلال ذلك المكان يمكن أن يرى ويعرف ما لا أستطيع أنا رؤيته ولا معرفته من خلال مكانى. الآخر، بالنسبة للممثل، مزدوج: الشخصية والجمهور. بالنسبة للجمهور، الآخر أيضا مزدوج:الممثل والشخصية. الحوارية هى تعددية من الأصوات والإدراكات التى تتحقق على المسرح، لذلك من المدهش أن Bajtinلم يفهمها (٨٩). ما هو المسرح فيما عدا ما يقوله Bajtinعن أنه الأدب؟

"يخلق الأدب الصور المحددة بصورة مطلقة للبشر الذى يتراكب فيهم الأنا والآخر بشكل خاص وغير متكرر :الأنا فى شكل الآخر أو الآخر فى شكل الأنا" (١٩٨٢: ٣٣٥).

الخارجية الراديكالية للشخصية المسرحية، التى لا تستطيع إظهار داخليتها لا بطريقة مباشرة ولا غير مباشرة، إذ إنها غير موجودة، كما فى الرواية، راو يمكن أن يدخل فى ضمائركم، ويكون شاهداً عليها، له صلة وثيقة بالطبيعة المظهرية والحوارية للذاتية البشرية. نستطيع أن نعبر خارجيا عن داخليتنا أو نحاول إخفائها (أو الشيئين دفعة واحدة) لكننا لا نستطيع أبدا إظهار حقيقة داخلنا، ولا أن نخترق داخل الآخر. لذلك لا يتحتم على الممثل الدخول إلى أيه داخلية للشخصية، لأن تلك الداخلية أو الباطنية لا توجد، ولا أيضا أن يحاول أظهار داخليته كبديل لباطنية الشخصية بل ببساطة أن يبنى خارجية تتفق مع الحدث الدرامى. ليس لشخصيات باطنية سيكولوجية، بقدر ما حاول مسرح سيكولوجى وطبيعى إبرازها. كل شئ لابد وأن يرى ويسمع اعتبارا من تلك الخارجية، أى استدلال عن التجربة الداخلية هو بمثابة - كما فى الحياة -، تأويل ذاتى. لا يتعلق

الأمر، لذلك، ببناء داخلية لإظهارها بعد ذلك. كل شئ يلعب على الحدود، على الأعتاب بين داخلية لا يمكن الوصول إليها وخارجية تكون دائما غريبة وناقصة.

كل ما هو داخلى لا يكفى بذاته، إنه يتطلع نحو الخارج، إنه يتحور، كل تجربة داخلية تصل إلى التواجد على الحدود، تتقابل مع الآخر، وفى هذه المقابلة الحادة توجد كل خلاصتها (. . .) تصبح بمعنى التواصل. الموت المطلق(عدم الكينونة) أنه ليس كينونة مسموعة، ولا كينونة معترف بها، ولا تغيب عن البال (. . .) تكون، تعنى، يكون من أجل الآخر، ومن خلال الآخر يكون لذاته. الإنسان غير خاضع لمنطقة سيادية داخلية بل إنه، كله، ودائما، يكون على الحدود، ناظر إلى عمق ذاته يجد الإنسان أعين الآخر أو يرى بعيون الآخر(.(Bajtin 1982: 328

لا يبدو أن Lee Strasbergكان يفهم هذا. قراءته لـ Stanislavskiالمختزلة والمنحازة، تتأسس على خطاب Stanislavskiلكنه يبسطه ولا يضع فى اعتباره لا تعقيده ولا تطوره. بها جزم، بالرغم من ذلك، بمنهج، كما يظهر، يمكن أن ينفع بخاصة الممثل السينمائى، الذى يبنى تفسيره " على أجزاء" أو مقطعيا، بلحظات وتدخلات قصيرة وأمام "جمهور" متخيل شديد القرب، الكاميرا، التى يستطيع التحدث إليها "بحميمية" أو ألا يتحدث أيضا (يمكن أن يضاعف صوته). عمل الممثل حول تعبيريته(الوجهية، بخاصة) مرئى دائما للكاميرا ?تلك العلاقة المباشرة و"الحميمية" التى لابد وأن يحافظ عليها دائما مع الكاميرا، بخاصة فى المستويات الأولى- تسهل بتجربة أو إعادة تجربة داخلية لحادثة ما التى، بواسطة المشاركة، وكأسلوب لانعكاس مشروط، يمكن أن تصل إلى الوعى. لكن لا هذا المنهج مطبقا على غالبية التفسيرات المسرحية، ولا على كل السينمائيات، ولا هو

الأكثر ملائمة لفهم ما يحدث حَقيقة فى فن التأويل. السؤال المبدئى الذى يجعل Strasberg يطرح تفرعا ثنائيا خاطئاً : "أيجب أن يشعر الممثل حقا بالعاطفة التى ينقلها أم يجب عليه أن يظهر العاطفة دون أن يحسها؟" (١٩٩٠: ٤٥).

لقد ذكرنا أن عواطف الشخصية شئ، عليها أن تظهر حقيقية، وشئ آخر عواطف الممثل التى ليس لديها سبب لتكون حقيقية، إذ انه يكفيه التظاهر بذلك لتبدو حقيقية فى الشخصية. الخلط بين الممثل والشخصية، بين الحقيقة والخيال، مؤسس على كل اختلاطات "المنهج" الخاص بـ . Strasberg مفسرا بطريقة سيئة لـ Diderot يقول: كما "أنه مستحيل التأثر عندما يرغب، لذلك لا يستطيع الممثل اللجوء إلى عواطف حقيقية على خشبة المسرح، بل إلى التظاهر بالعاطفة بواسطة وسائل خارجية" (١٩٩٠: ٤٥). لكن Diderot لا يصرح بأن على الممثل اللجوء إلى "وسائل خارجية" (أى، زائفة) مناقضة "للوسائل الداخلية" (أى، الحقيقية)التى يعرضها . Stanislavski يقول Diderot ببساطة أنه ليس من الضرورى التأثر حقيقة حتى تكون عواطف الشخصية حقيقية أو مصدقة. تبسيط منهج Strasberg يخفى، بالإضافة إلى ذلك، أو يفترض، صعوبة لا يمكن التغلب عليها تقريبا: الخاصة بإعادة إحياء عاطفة من الماضى طوعا ليحولها إلى تجربة حقيقية فى الحاضر وبالضبط فى اللحظة التى يقتضيها المشهد.

ما شعر به Stanislavski كان ما كان يهمه وهو حقيقة الممثل، ما يشعر به الممثل ويختبره فى داخله هو ما يعبر عنه فيما تقوله الشخصية، وفى الشكل الذى تتأثر به خارجيا (. . .)

الذاكرة الانفعالية هى العنصر الأساسى للعودة للعيش على خشبة المسرح، ولذلك، لإبداع تجربة حقيقية هناك(. . .)

لإعادة الخلق أو الأحياء خبرة انفعالية شديدة بالإرادة فقط، وهو ما كان خلاصة عملنا (١٩٩٠: ٦٦، ١٢٢، ١٢٤).

هنا تنتج سلسلة من الافتراضات والاحلالات (الانتقالات) الخاطئة تماما. فلنحصيها:

١) لا يساوره الشك حول أمكانية ذلك الانبعاث أو العودة الانفعالية إلى الماضى:يكفى الاسترخاء حتى يمكن استعادة تلك الخبرة ولجلبها بعد ذلك قدر ما يشاء عندما يرغب. يجهل Strasbergأنه منذ فرويد من المعروف أن أية عودة إلى ماض حاد انفعاليا (وهو ما يهمه، لأن العواطف فى المسرح، يفترض، أن تكون حادة) تكون "محمية" من قبل مقاومات لا شعورية، كذلك أى انبعاث حقيقى لذلك النوع لابد وان يكون النتيجة لعمل مضنى حول اللاشعور. وهو ما يذكر، غالبا، على أنه أعداد واع يمكن أن يكون له صلة يسيرة بالخبرة أو التجربة الحقيقية.

٢) مماثلة "حقيقة الممثل" بذلك الانبعاث العاطفى، على افتراض أنه يتحقق، هو تصريح آخر لا مبرر له ومضلل. لماذا ستكون أكثر حقيقة تلك العاطفة المنبعثة والمعاد إعدادها والمحفوظة قسرا فى الذاكرة وفى الوعى وقت التمثيل والتفسير لشخصية، من العاطفة التى ينتجها تلقائيا عند تأويل دور، قول جمل محددة، عمل إيماءات معينة، وبدون الحاجة إلى "النبش" فى الماضى وارتجال علاج نفسى

للهواة؟

٣) يكاد يكون من المستحيل الحفاظ على الانتباه حول ما تفعله وتقوله الشخصية وحول كيف يجب أن تفعله وتقوله، إنها المهمة الخاصة بالممثل وأن يكون، فى الوقت نفسه، متذكرا وباعثا لحوادث من حياته الماضية ليست لها علاقة بالمسرح أكثر من بفرضية" مماثلة عاطفية". لا يعتقد فى القدرة الانفعالية التى تستطيع بعث أو خلق التسلسل الدرامى مباشرة وعلى النقيض، يعتقد فى إمكانية نقل طاقة انفعالية (شحنة عاطفية) واضحة مستخرجة من الماضى ومن الباطن بواسطة ذكرى، التى لتكون مؤثرة، لابد وان تكون فعالة بأكبر قدر ممكن، أى، لابد من استخدام قدر جيد من الانتباه.

٤) لا يضع فى اعتباره مطلقا الحدث الحقيقى للتمثيل أمام جمهور، أى، الحضور للمتفرجين، كما لو أن الممثل يستطيع أن ينسى بالكامل حضوره ليتمحور فى داخله ويخرج منه عاطفة غير ملوثة ولا متأثرة بأى شئ بسبب حقيقة خشبة المسرح والجمهور. سيحتاج حائطاً رابعاً من العدم ليفصل تماما الممثل ويتجنب أن يشتته حضور الجمهور عن انبعاثاته.

٥) ينسى أن فى المسرح ما يهم أكثر وهو انفعالات وتأثيرات الجمهور، المنالة بأية وسيلة، الأفضل والأكثر بساطة، وليس العواطف الحقيقية للممثل. أليس الجمهور، بنظرته واهتمامه، هو فى الحقيقة من "يحرك" الممثل ويدعم تأويله حتى يثير فيه، من خلال الشخصيات، الانفعال والتأثير؟

٦) تأويل الممثل أو المشكلات التى يحملها فن التأويل، تختزل هنا إلى واحدة: التعبير عن الانفعالات. لكن فى المسرح لا يوجد فقط "تعبير عن الانفعالات"، بل أكثر بكثير. الانفعالات أحد مكونات الحدث، وليس العكس، فعل "التأثر"، ليس الأكثر أهمية ولا الوحيد.

٧) التفرقة التى وضعناها بين " أن يشعر" و"أن يتأثر" يمكن أن تساعد بشكل أفضل فى فهم ماذا يحدث عندما ينتج تأويل "حقيقى"، أى، ذلك الذى ينتج لحظة من التأثر والنفع العميق فى المتفرج. الشعور رد فعل كلى متكامل(جسد-عقل) للكائن الحى، متحد حول رؤية، فهم، تطابق أو تباعد يقتنيه، فجأة، شعور كامل، مليئ بالمعانى، للذات. التأثر، على العكس، رد فعل جزئى يحمل بقوة منطقة محددة من الجسد وليس موجة اهتزازية من الطاقة موحدة ومتجانسة استاتيكيا تسرى فى الجسد كله، كما يحدث عندما ينتج ما نسميه "الشعور" ("القشعريرة" تشبيه جيد). بينما الانفعال جزئى ومن الصعب السيطرة عليه (٩٠) الشعور كلى ويحدث تأثير من السيطرة والسهولة. يجب على الممثل، على العكس مما يعرض Strasberg، فى جميع الأحوال، أن يتعلم أن يشعر كثيرا وان يتأثر بأقل قدر ممكن عندما يكون على المسرح، بعيدا عما يحدث أو حدث فى حياته الخاصة.

٨) "المنهج" خاطئ لأنه يخلو من نظرية مؤسسة بالحد الأدنى على طبيعة الانفعال. لا تميز ولا تأخذ فى الاعتبار بعناصر أو مكونات كل انفعال: (aحافز (bفكر (cتحفيز أو تنشيط وظائفى عصبى و (dقيمة موصلة- سياقية. هذا يعنى أن :

A) تتولد كل عاطفة من حافز، خارجى أو داخلى، جسدى أو ذهنى.

b) تدعم كل عاطفة وتعزز بواسطة تفكير بوجه عام اعتقاد يعبر بواسطة عرض والذى له أصل فى تأويل للخبرات السابقة).

c) تتجسد كل عاطفة، تظهر وتتصرف من خلال رد فعل عصبى وظائفى، رد فعل يحفز عادة بطريقة متزامنة مع العنصر المعرفى b .

D) لكل عاطفة قيمة سياقية، أى، أنها تكتسب معنى داخل سياق محدد تظهر فيه مرتبطة بالفعل السلوكى للفاعل(٩١).

بالاتفاق مع هذه النظرية عن الانفعال، سيفهم أن المنهج التأويلى المقترح من قبل Strasberg يفتقر إلى الدقة الفكرية. عند تركيزه حصريا تقريبا على الحافز الداخلى (الذاكرة الانفعالية) الذى لا يضع فى اعتباره لا المحفزات الأخرى الحاضرة (خشبة المسرح والجمهور) ولا تحديد للتأويلات المعرفية، ولا الارتكاسات الفسيولوجية (يكفى الاسترخاء)، ولا تقييمه وظهوره السياقى والسلوكى، أى، الموقف الدرامى المخلوق من قبل الخيال. يمكن ان ينتج المنهج، المطبق بنتائجه المنطقية- التى لا تحدث عادة لحسن الحظ- مفارقة لافتة: بقدر ما يكون الأنفعال المنبعث " حقيقيا"، أى، بقدر ما يكون الممثل مركزا فى دافعه الداخلى، سيصبح تأويله خاطئا، بعيدا عن المسرح. ستختلط، قد نبه على هذا Diderot، حقيقة الحياة مع حقيقة المسرح، مفترضا، خطأ، أن الحقيقة الحميمية، الذاتية، ضامنة للحقيقة المسرحية. قبول هذا المنهج الذاتى بالتأكيد لعده علاقة بالتوجيه الأيديولوجى المهيمن على ثقافتنا، كل يوم الأكثر تسلطا على

الهوية الذاتية وتصريحه الفردى أمام الباقين كضمان للنجاح. فى المسرح، بالرغم من ذلك، يمكن أن يفسح مجال لما يسميه " A. Boadella باثولوجيا جديدة عامة للأستعراض"، نوع من التخفى " لعروض الأنا العصبية" (٢٠٠٠: ٣٠- ٤٢). موقف خاطئ بالنسبة إلى حالة المفسر والطبيعة الفنية والمتخيلة للتأويل، يمكن أن تؤدى بالممثلين إلى إضفاء" أهمية أكبر لعيش الحياة المصطنعة من تصنع الحياة كما صنعت فى الفن القديم فى(تاليا) .(Talia " (Boadella 2000 : 141

فهم Michael Chejov أنه فى التأويل لا يجب أن يظهر الممثل حقيقة داخلية، بل شيئاً موضوعياً ودقيقاً أكثر: الصورة، الطقس، الحضور، "الإيماءة السيكولوجية" : "ما يجب إعداده على خشبة المسرح وعرضه للجمهور هو الحياة الداخلية للصور، ليس للشخصيات والوسائل الغير هامة لتجربة الممثل "(١٩٩٩ : ٦٩).

لكننا سنكرم Stanislavski، ولن ننسب إليه منهجا لا يعكس البعد الحقيقى لنظريته عن المسرح وفن التأويل. لقد كان دائما باحثا، بحماس حقيقى واجتهاد علمى، عن الآليات والسبل التى يجب أن يتعلمها الممثل ليستخدمها للوصول إلى الكمال فى فنه. لم يناقض أبدا بشكل جذرى ما هو "خارجى" ما هو "داخلى"، ولقد عمل دائما على تفاصيل كل المظاهر الخارجية للتأويل:صوت، جسد، ملابس، إيماءات، أفعال جسدية. لم يقترح أبدا أن ينغلق الممثل فى داخله ليبحث هناك عن مفتاح تأويل ما. سنكتفى بزوجين من الاستشهادات، من الكثير التى توجد على مدى عمله الشديد الأهمية:

حققت نجاحات وعانيت أيضا من العديد من الإخفاقات فى أولى تجاربى الفنية. شئ آخر، ينطلق من الظرف الخاص بعدم حبى للشخصية التى كنت أؤديها، بل بشخصى المحبوس فى ذلك الدور، ولقد أبعدنى الخطأ عن المشكلات المبدعة للفن التمثيلى (١٩٧٦: ٨).

يقول هذا فى بدايات مذكراته، وفى النهاية تماما يلخص وضعه:

"نظامى" ينقسم إلى جزءين أساسيين: ١) العمل الخارجى والداخلى للفنان عن شخصيته الخاصة، و٢) العمل الخارجى والداخلى أيضا عن دوره. يستقر العمل الداخلى فى الأعداد لتقنية نفسية تسمح للفنان باستدعاء الحالة المبدعة، التى يحضر خلالها الإلهام بسهولة كبيرة. الخارج، على النقيض، يتكون من التحضير للعدة الجسدية من أجل التجسيد للدور ومن أجل انتقال مضبوط لحياته الداخلية. يتكون العمل حول الدور من دراسة جوهر العمل الدرامى، للنواة التى استخدمت فى إبداعه والتى تحدد معناه مثل شأن كل واحد من الأدوار التى تركب وتدمج العمل فى موضوع(موضع التساؤل) (١٩٧٦: ٤٥٦)

كما يمكننا أن نؤكد، أن Stanislavski لم يخلط أبدا المسرح والحياة، الممثل والشخصية، ولم يتحدث أبدا عن انفعالات مثل التى تحدث عنها Strasberg، بل عن "استدعاء الحالة المبدعة أو الخلاقة". إنه يشير بهذا التعبير، ليس لبعث الماضى انفعاليا، بل إلى نوع من التركيز، إلى حالة ذهنية ومزاجية عامة نسميها نحن "حضور" " وحالة تدفق أو غليان"، كما سنفسر فيما بعد. من هناك سيظهر تفسير سيضع فى كل لحظة فى اعتباره النواة الأساسية للعمل، محتواه ومعناه

الإجمـالى، الذى يشكل منه جـزءاً بطريقـة لا تنفـصل. ولن ننسى أن الهـدف الأساسى لـ Stanislavki ليس شيئاً آخر غير إحياء المسرح، جعل العرض أكثر احتمالا، والتأويل أكثر صدقا وحيوية، والمشهد أكثر فتنة وتأثيرا. فى مواجهة الإلقاء الفارغ، البلاغة الإيمائية، التفخيم، التهريج. الروتين، الكليشيهات والنمطية التى شغلت المسرح فى فترته، لقد عرف Stanislavski أن يعيد للمسرح منفعته الإنسانية العميقة والجمالية، فاتحا الطريق لكل الطليعيين ولكل التحولات لمسرح القرن العشرين.

أفكار ومقترحات Stanislavski، بالرغم من ذلك، لم تكن أصلية تماما. منذ قرن قبل ذلك طرحت بالفعل الحاجة إلى أن يجد المسرح طريقة لتقديم تفسير أكثر ملاءمة مع المجتمع الجديد الناشئ- المولد من الانتصار الحاسم للبورجوازية- والعقلية المعاصرة التى بدأت حينها. فى بلدنا لدينا مثل مدهش لتطبيق تلك العقلية الجديدة على المسرح فى هيئة(رمز) Andres Prieto،

ممثل غير عادى فى بدايات القرن التاسع عشر، الذى كتب عام ١٨٣٥ بحث(مقال) صحيح عن نظرية مسرحية التى نشرت حديثا بعنوان نظرية الفن الدرامى (٢٠٠١). سابقا على Stanislavski يقول، على سبيل المثال:

الذكريات هى الوسيلة التى لا تنضب للممثل وفقط فى روحه، فى أحاسيسه الخاصة وفى ذكرياته هو حيث يجب البحث والعثور على الانفعالات الكبرى. فى العادة، لا نعبر أكثر مما شعرنا به (٢٠٠١: ٢١٤).

كل الكتاب مؤسس على تأملات فلسفية وأخلاقية بمنفعة بالغة وصفحاته مليئة بملاحظات حادة :"لابد وأن يثير الممثل الاهتمام دائما، حتى وهو ملتزم الصمت"، "البراعة الكبرى توجد فى جعل الصمت يتكلم"، "يجب على كل الممثلين المساهمة فى زيادة القوة للتعبير عما يتحدث"، " عندما يحاول الممثل إثارة التصفيق، يظهر الممثل وتختفى الشخصية"، " لا يجب أبدا المبالغة فى التعبير: إذ إن المتفرج يلاحظ ذلك، وسينتهى التأثير"، " تجعل اللعبة الطبيعية للمسرح الممثل يختفى ليفسح مجالا إلى الشخصية"، "فى كل ما هو كبير حقيقة يجب أن ينتهى الأمر إلى ما هو طبيعى وبسيط"، "جميعنا ولدنا أصليين وجميعنا سنموت منسوخين" فى المسرح" حتى جياد الكرتون المضحكة يفضلون الجياد الحقيقيين الحسان"، "لا يذهب إلى المسرح حتى يتكدر حقا"، " يميل الممثلون فى الكثير من الأحيان إلى المبالغة فى المشاعر التى لا يشعرون بها"(٢٠٠١). حتى يحدثنا عن "منهج" للتأويل سنجده بعد ذلك مطورا فى : M. Chejov

توجد وسيلة وحيدة لأحداث انفعالات معينة لا إرادية فى آلتنا، لكن هذه الوسيلة ليست فى استطاعة الجميع، يتكون السر من خيال مضطرم جدا يجب أن يكون لدى كل فنان، وفى فن ممارسته، فى إعادة الإنتاج السريع والقوى للصور المخترقة، المعتادة أيضا على الاستحواذ على الهدف بالكامل الذى يجب إن تشغل به، حينها، بلا إرادة خاصة، بدون تدخلنا، تقع من تلقاء ذاتها ظواهر كالتى فى المواقف الحقيقية(٢٠٠١: ١٤٨).

وقد أسهم Gordon Craig كرد فعل ضد المذهب الطبيعى والواقعى النفسى، أيضا بحسم فى أحداث ثورة فى فن التأويل. تصور الممثل على أنه دمية

خارقة، شئ مشابه لدمية عملاقة، فى تشابه مع الممثلين اليونانيين الذين كبروا بكوثرن مرتفع وأقنعة مؤثرة. كان يريد التأكيد، ليس على ما اعتاد فهمه بطريقة خاطئة - تبعية الممثل للمخرج - بل على أمر أن الممثل، كفنان حقيقى، لا يقلد الحياة، بل يخلقها، ولذلك يجب أن ينطلق من تحكم كلى على انفعالاته، بدلا من التركيز على ذاته يذكر الأساتذة الكبار الذين:

لم يكونوا أفراداً مهووسة بفكرة تمجيد ذات كل واحد كما لو كانت شيئاً قيماً ومهيمناً، بل أناس راضية بأن صبر مقدس يحرك عقولهم وأصابعهم فى الاتجاه الوحيد المسموح من جانب القوانين، فى خدمة، الحقائق البسيطة (١٩٨٧: ١٤١)

فيما يتعلق بالفن المصرى، الذى يأخذه كنموذج، يسأل:

والإفراط، الانفعال، والشخصية المغرورة للفنان؟ ولا إشارة واحدة عن كل ذلك. والشكوك الحزينة والشجن الداخلى؟ لا شئ على الإطلاق. والمجهود الذهنى؟ ولا إشارة واحدة عن هذا، ولا واحدة من هذه الاعترافات ولا الحماقات. لا بسبب الكبرياء، ولا الخوف ولا الهزل، ولا أية إشارة بأن ذهن أو يد الفنان (حتى بنسبة جزء من الثانية) تترك بعيدا عن سيطرة القوانين التى تنظمها (١٩٨٧: ١٤٢).

لقد حاول Eugenio Barba أيضا تعديل مخططات تأويل Stanislavski ولو أنها بطريقة ملتبسة إلى حد ما، وضع فى جانب الجسد فى المكان المركزى، مدركا أنه فقط بمشاركة لكل الجسد تجعل تأويلاً مناسبا ممكنا : "بواسطة تدريبات للبروفة، يختبر الممثل قدرته على الوصول لحالة من الحضور الجسدى

الكامل، الحالة التى بعد ذلك يستوجب إعادة العثور عليها لحظة إبداع الارتجال والعـرض"(١٩٨٩ : ١٤٦). لكن لذلك يدلى برأيه بأن على الممثل التغلب على العديد من العقبات والمقاومات (الصعوبات)، وهو ما يتطلب أعواما("لم يستطع تحديد ثلاث أم أربع سنوات") يقول (١٩٨٩ : ٣٩) من النظام العميق والتعلم، الذى يحيلنا من جديد إلى فكرة تحليلية نفسية وعلاجية عن عمل تعلم فن التأويل. بالفعل، لايزال التأويل يفهم فى مفاهيم ذاتية، بالرغم من اتخاذ نقطة انطلاق أكثر موضوعية، خاصة بالمحفزات المادية:

ما نسميه حافزاً هو صورة ملموسة، مضبوطة لكنها إيحائية تسيير فانتازيا الممثل. إنها نقطة انطلاق تسمح للممثل بأخذ الصورة الأولية وتطعيمها فى فانتازيته الخاصة، عالمه الخاص الداخلى، مطورا صوره الخاصة ومشاركاته التى هى أرتكاسات صوتية. (١٩٨٩ : ٨١).

لكن فى آن آخر يبدو متراجعا عن هذه الأفكار، يظهر معارضا تماما لمفهوم سيكولوجى:

لن يلح أبدا بما يكفى على مخاطر الشخصنة فى عمل الممثل، على مخاطر المفهوم النفسى الذى لا يفعل أكثر من كونه يسترجع من جديد للمفاهيم القديمة والأساطير(الميثولوجيا) القديمة عن الممثل. مخاطر تصبح مميتة بطريقة صريحة، قادرة على تدمير كل احتمال للإبداع، عندما يتخلى المخرج عن الانجذاب للوسوسة الشيطانية للعمل على المستوى الشخصى للممثل . (١٩٨٩ : ١٦٣)[٩٢].

ناهيك عن موقف يبدو مناقضا لـ David Mamet، الذى يربط رداءة نوعية الأداء بالهاجس نفسه :

فى هذه الأوقات من الخوف والقلق، يكرس اهتمامنا بالكامل إلى أنفسنا ذاتها، إلى مشاعرنا، إلى عواطفنا، إلى رفاهيتنا المباشرة. ينتج هذا بعض المستويات من التمثيل الشديدة السوء، لأنه، كلما ركزنا انتباهنا فى ذاتنا، كلما أصبحنا أقل استمتاعا. فكر فى كم من عرفت من المفتونين المصابين بالوسواس(. . .)

قوانين الانتباه الصحيحة بعيدا عن خشبة المسرح صحيحة أيضا عليها. ما ينشغل بذاته فقط ثقيل، والممثل الذى ينشغل بذاته فقط ثقيل. ويخلو من الأهمية أن الممثل يقول:"لابد وأن أقدم هذا المشهد بحيث يأخذون فكرة جيدة عنى"، أو : "حتى أمثل بطريقة صحيحة هذا المشهد على أن أتذكر وأعيد إبداع المناسبة التى توفى فيها كلبى الصغير". فى الحالتين، سيتركز انتباهه على نفسه، وفى الحالتين لن يخبرنا تمثيله بشئ إن لم نكن قادرين على إيجاد وسيلة أكثر امتاعا فى مكتبة ما. (. . .)

لابد وان يوجه انتباه الفنان نحو الخارج، وليس نحو ما يختبره هو نفسه، بل نحو ما يتظاهر بالقيام به(١٩٩٠: ٦١- ٦٢).

كملخص، نعتقد أن وضعاً نظرياً صحيحاً عن أسس فن التأويل يبدو ضروريا لفهم فن المسرح. بدون الممثل وتمرينه الصعب، الذى تتورط فيه كينونته بالكامل، لن تتواجد. فى مواجهة أى فن آخر، يوحد المسرح فى الممثل عناصر متناقضة

ظاهريا:

فى أى فن آخر المبدع، العتاد، الأداة والعمل نفسه(الذى هو نتاج كل العملية الإبداعية) يكونون منفصلين الواحد عن الآخر، وبالإضافة يوجد آخر ثلاثة بعيدا عن الشخصية المبدعة. فقط فى فن الممثل الشخصية المبدعة، مثل العتاد، الأداة والعمل الفنى نفسه توجد مجتمعة فى موضوع واحد وبشكل عضوى، لا أن تكون مفصولة عن بعضها (Tairov 1999- 303).

الموضوع والذات، الإنتاج والمنتج، العملية والناتج، الأداة والتحقيق، التطابق والتباعد، التفرد والتغير، الحضور والغياب، الوعى الذاتى والوعى الغير متجانس، المشاهد والمشاهد، الحقيقة والخيال، فى النهاية، الكل متحد من خلال التمثيل وتأويل الممثل:يوجد هنا جوهر فن ألفى يعيش دائما بين عالمين، معلقا أمام الهوة، فى الشق الذى يفصل ويربط العالم الحقيقى والعالم المتخيل، الحقيقة والرغبة.

حالة المتلقى - المتفرج

العنصر الثانى الضرورى حتى تتمكن الظاهرة المسرحية من "شغل مكان"، هو حضور مشاهدين- متفرجين حقيقيين موجودين فى مكان محدد. يتفرع من هذا الفعل عواقب محددة تعرف وضع وحالة المتفرج كمتلق فعال للعمل المسرحى:

١) انفصاله الجسدى عن مكان العرض:لابد وأن يشغل مكاناً مختلفاً عن مكان الأداء (بعيدا عن المسافة التى توجد بين مكانه ومكان الممثلين، وعما إذا

كان هذان المكانان محددين فيزيائيا أم لا، بحدود موضوعة بقليل أو كثير- ارتفاع خشبة المسرح، الحفرة، مستوى الصالة نفسها، إلخ).

٢) تحديد الإدراك البصرى (الأمامى، المسافة المناسبة، الإضاءة، إلخ) والسمعى (المسافة، الوضوح).

٣) العقد الذى بواسطته يمنع من المشاركة أو التدخل بطريقة مباشرة فى العرض بمبادرة خاصة أو فعل شئ يصعب أو يمنع الأداء.

٤) قبول العقد الأولي الذى بواسطته يعرف أن كل ما يراه ويسمعه ليس" صحيحاً كليا" بقدر ما يبدو حقيقيا أو خياليا فلا يمكن اعتباره كما تعتبر أمور الحياة الحقيقية.

٥) الحاجة إلى" الدخول فى اللعبة "، الاستبدال بخياله أو معرفته لكل ما لا يكون بطريقة مباشرة حاضرا على المسرح أو الموجود بطريقة تجريدية، أسلوبية، تحولية، رمزية أو إخراجية بشكل غير واقعى. يجب افتراض العديد من الأشياء، الاستدلال، الاستنتاج، البناء بذهنه لجزء كبير من العرض أو الخيال.

٦) ليس المتفرج متلقياً منعزلاً، بل إنه جزء من جمهور، يشكل كل مع مجموعة المتفرجين. على هذا، يؤثر فى باقى المتفرجين ويتلقى تأثيرهم، بالرغم من إظلام القاعة (التى تراعى تحول المتفرج إلى جاسوس، إلى متطلع، شخص يرصد ما يحدث على المسرح بفضل شفافية الحائط الرابع).

لذلك فإنه عند معرفة المتفرج بأن ما يدركه مختلف عن الحقيقة البسيطة أو المباشرة للحياة اليومية، يحتاج تأويله وتقييمه بأسلوب مختلف، لكن أدواته للإدراك وأسلوب الإدراك هى نفسها. ما يدركه، بالإضافة إلى ذلك، يشبه فى كل شئ الحقيقة المألوفة، له الخصائص الفيزيائية نفسها التى لأى موضوع آخر، حادثة أو شخص فى العالم. الشئ الوحيد الذى يضيفه هو الخيال، وهذا هو ما يجبره على التأويل والتقييم لكل شئ بأسلوب مختلف.

المتفرج مفسر شامل، يبنى ويفسر العرض، لكنه لا يبدعه، ليس كاتبه، كما صرح بعض النظريين لجمالية التلقى بمغالاة. كل ما يبنيه معرفيا (ليس مرئيا ولا إدراكيا) يفعله، ليس حول العدم، ولا اعتبارا من خيالاته أو خواطره، بل حول أو مع ذلك الذى يقدمه له العمل. سيبدع المعنى على أساس العلامات التى يدركها، علامات لها مدلول مستقل عن تأويله. يبنى المعنى ولا يستطيع فعله لمرة واحدة، لأن هذا يخضع للعمل- لنوع العمل والإعداد- ولمضى الحبكة. يعيد تركيب العلامات، يصفها، وهو ما يتطلب منه كفاءة، استعداداً وانتباهاً خاصاً وثابتاً.

يتحدث Siegfried j. Schmidt عن"القاعدة " Fليشرح الشرط الخاص للاتصال الجمالى، والتى نستطيع تطبيقها بخاصة على المسرح، حيث تتحول إلى شرط ضروري للعرض. تشير القاعدة Fإلى "الخيال" أو "التخيل"، الذى على المتفرج المسرحى، كقارئ رواية ما، التواجد فيه دائما:

تشترط القاعدة fأن : تهدف التعليمات التى تنظم الأداء لكل المشاركين فى الاتصال الاستاتيكى إلى الحصول مبدئيا على عدم حكمهم على موضوعات

الاتصال المفسر مرجعيا أو بدائلها حسب معايير حقيقية مثل حقيقى/زائف. تقاس حقيقة أو زيف مرجع حسب علاقة المرجعيات بالحقيقة التى يتقبلها المشاركون. فى وقت محدد، كالصالحة اجتماعيا. على النقيض، بدلا من معايير الحقيقة، التى تظل معلقة (والتى ليست متجاهلة كلية !)من المناسب إشراك معايير أخرى التى اتخذت تبعا للموقف المناقض، والرأى الصادر عن، مواضيع للاتصال الأولى (ضمن مفهوم الجمالية الفنية التى كانت سائدة آنذاك أو التى يقبلها المتحاورون فى الاتصال ضمنيا.

يقتضى قبول هذه القاعدة من أجل تحقيق الاتصال أن تصبح الأدوار خيالية، متخيلة(١٩٨٧: ٢٠٣).

تؤثر هذه العملية من "إضفاء الخيال" المرتبط بالحدث المسرحى، ليس فقط على العمل الفنى أو الاستاتيكية فى ذاتها، فى هذه الحالة على العمل المسرحى كخيال، بل على كل المشاركين الذين يجعلون تحقيقه وتمثيله ممكنا، الذين تعلموا أن يروا ويشاركوا فيه اعتبارا من ذلك الافتراض الأساسى والمبدئى.

يتكون أيضا التخيل لدور المتلقى من فصل واع للمتلقى فى أنا حقيقية وأنا متخيلة. ينتج هذا التخيل جيدا عندما يتقبل المتلقى، فى استجابة لرغبة الممول، الدخول فى الدور المتخيل مسبقا من جانب الممول، كذلك عندما يثير بوعيه، بعيدا عن نوايا الممول، تخيل لدوره (. . .)

ينبغى أن تراعى القاعدة Fمن كل المشاركين فى الاتصال الجمالى إذا أرادوا شغل جزء بطريقة مناسبة فى الاتصال الجمالى. لابد وان نعترف بأنه من

الطبيعى أن كل المشاركين قد تعلموا هذه القاعدة فى عملية تنشئتهم الاجتماعية وأنهم يراعونها بطريقة واعية (Schmidt 1987: 204).

لكن إلى جوار هذه القاعدة f علينا إثبات القطب الآخر، القاعدة R، بإمكاننا تسميتها هكذا، التى تشير إلى الوجود البدنى والجسدى، المباشر، للمتلقى خلال عملية التلقى، والتى تجبره على إدراك الخيال على أنه حقيقة. التلقى المسرحى مرئى وسمعى بطريقة مهيمنة. النظر والسمع هما حواسنا الأكثر تطورا، اللذان يسمحان للجسد "بتجاوز نفسه"، بعيدا عن حدوده البدنية والجسدية. يجعل النظر والسمع، بالإضافة إلى ذلك، اللغة وكل عمليات البينية الذاتية ممكنة. بالرغم من ذلك، تحديدا لأنهما يحررونا من الحدود المباشرة للجسد، يمكن أن يحول النظر، السمع واللغة، الإدراك إلى حقيقة "ذهنية" خالصة ?أو تقريبا-، هذا يعنى، بعيدة أو غير مرتبطة بالجسد. عند تأكيد المسرح، على الجسد والحضور الحقيقى، يجعل تجربة تستعيد فيها المعانى واللغة حالتيهما الجسدية، الطاقية، المباشرة والحيوية ممكنة. لذلك لابد وأن يتحدوا، يندمجوا فى التجربة المستقبلة، بالنسبة إلى باقى المعانى: ترسى فى الجسد.

تكون المدركات والمشاعر للمس، للتذوق والشم، للبقاء متصلين بالمباشرة الجسدية، اجتماعيا أكثر سيطرة وردعا. وتحيل مباشرة إلى الجسد، إنها أكثر إلحاحا، "غريزية" وفردية، ولذلك فهى أكثر مصادر المتعة أو عدمها حدة ومباشرة. تبعا لفرويد نقول إن بإمكانها التصعيد بشكل سيئ أو بأسلوب أقل فاعلية. إنها معان مقننة بشدة اجتماعيا، لكن فى الوقت نفسه شديدة الخصوصية، قليلة المشاركة الاجتماعية. استعادتها، بالرغم من ذلك، لا غنى عنه

من أجل إعادة الحيوية والعمق للخبرة الجمالية، وهكذا فهمها كل الطليعيين، بخاصة المسرحيين. تطرح هنا مشكلة حتمية حول الكيفية التى يتوجب بها دمج هذه المشاعر والمدركات داخل المسرح. يمكن أن يورد مبدأ هكذا : لابد وأن تندمج المدركات والمشاعر الجسدية المباشرة شعوريا فى الإبداعات البصرية والسمعية متضمنا فيها اللغة. الكلمات، الصور والأفعال التى تكتسب الطابع الحسى عندما تمر عبر الجسد، عندما تحس (الملمس، الإحساس بالحركة) عندما تتذوق(التملك الذوقى-الشمى) عندما "تلمسنا" (الاتصال الجسدى)، تؤثر بنا، تغيرنا، تحركنا، إلخ. يكمن الجسد فى اللغة والذهن وهو ما يحاول، لذلك، أعادة اكتشاف هذه العلاقة للأصل، الإدراج الجسدى والعضوى للصور والكلمات فى الجسد (.Johnson 1991) اللغة المقهورة اجتماعيا للجسد-الغرائز أو النزوات- فى المسرح، عندما تنتج تجربة جمالية حقيقية واتصالية، تحرك وتوجه النظر والسمع، تخترق الإدراك واللغة وتجاهد من أجل إنشاء، من خلالهم، علاقة جسدية ومباشرة مع عالم المسرح ومع الآخرين، ليس فقط الغير مباشرة و"الذهنية" التى تبنى النظر والسمع فى التجربة العادية. نقول، فى هذا المعنى، إن المسرح يحرر الحواس، يحدث تأثيرات تطهيرية.

المسرح مكان مناسب خاصة لاستعادة حقوق الجسد ككلية مدركة وحسية، بعيدا عن النظر والسمع، رغم أنه ليس نقيضه. نرغب من خلال ما نراه ونسمعه فى الشعور، نرغب فى أن يهتز كل جسدنا بطريقة شديدة، مدمجة ومتسقة. المسرح حدث فنى حى ومباشر والمتعة الجمالية التى يحدثها هى مبدئيا ذات طبيعة جسدية. هذا ممكن لأن المسرح يخرج مقابلة الأجساد وجها لوجه. لذلك

فان التجربة المسرحية النقية، الحادة، هى فى الوقت نفسه تأثير مقلق. شعور غامض من الخوف والغرابة يبدو حاضرا دائما عند بداية عرض ما، ربما لأن الجسد يستشف، للاستمتاع حقا بالعمل، لابد وان يستسلم، لابد وأن يوضع فى استعداد كلى لإدراكه بكل معانيه، بكل كينونته، وهو ما يحتمل، مثل أى تجربة حياتية أخرى، مخاطرة. يتحرر ذلك التوتر المبدئى سريعا على مدى العرض، وبخاصة فى النهاية، وربما سيشير ذلك أيضا إلى المصطلح الأرسطوطاليسى التطهير. يمكن المسرح بهذا من تحرر خاص من التوتر والضغط الذى يمارسه النظام الاجتماعى على الجسد.

يطغى المسرح، عند تقوية وإضفاء المشاعر على النظر والسمع، عند دعوتنا لإعارة كل انتباهنا وانقيادنا لما نراه وما نسمعه (صور، أصوات وكلمات)على الحدود الاجتماعية، الرقابة المفروضة على مشاعرنا. الجسد كعضو حى، مليئ بالنزوات، الدوافع، الرغبات والتلهف على المتعة والاتصال مع الآخرين ومع المادة الغامضة للعالم، يكون هكذا أكثر وعيا بإمكانياته. لا يتعلق الأمر، نكرر قولنا، باستبدال النظر والسمع بالحواس الأخرى، كما كان يبحث نوعاً معيناً من المسرح. العديد من المحاولات (نظرية هبيننج، نظرية الأداء، إلخ) مع أولئك الذين كانوا يسعون للتركيز على الحواس الأخرى(اللمس، التذوق، الشم) فى مواجهة الكلمة، على سبيل المثال، أخفقوا لأنهم لم يفهموا الطبيعة نفسها وشروط المتعة المغلقة، الفردية والخاصة، التى تفرضها تلك الحواس نفسها : ذاتية غير متحولة ليست متوافقة مع التجربة العامة والبينية التى تنتج فى المسرح.

الأكثر أهمية بكثير والمنتج فنيا هو البحث، كما ذكرنا، الاندماج للجسد من خلال تكثيف للكلمة والإدراك البصرى والسمعى:صور، أصوات، جمل، مشاعر، معان . . . لابد وأن يحيل كل شئ إلى الجسد، الاتحاد فى الجسد والحث على تجربة كلية، للذات الكاملة التى نكونها. لابد وان يعيش الممثل نفسه هذه التجربة من خلال الشخصية وهكذا يمكن للمتفرجين بناء لتلك التجربة أو الاندماج داخل أنفسهم. سيجعل العرض المسرحى، بالقياس بأنه يتطور، التكثيف لكل الأحاسيس، المدركات، المعانى والمشاعر ممكنا، يوحدهم ويمنحهم تماسكا وقوة. اتحاد المعرفة (الخيال، الفكر) والتجربة الجسدية (محفزات، مشاعر، انفعالات) أحد الملامح الخاصة بالاستقبال المسرحى. الاتصال المسرحى هو عملية محفزة، دلالية، جمالية وانفعالية فى آن واحد، تحدث بين الممثلين والجمهور اعتبارا من حدث وجوده واتصاله الجسدى- الإدراكى.

أعلن الدور المركزى للمتفرج فى تحقيق العمل المسرحى فى الدراسات المسرحية الحالية اعتبارا من الدمج لنظرية التلقى وبرجماتية التحليل للعروض. بكونها ذات نفع كبير، أفسحت هذه النظريات المجال، بالرغم من ذلك، إلى بعض المبالغات والتضليلات. كذلك، على سبيل المثال، يقول : M. de Marinis

المشاركة الإيجابية للمتفرج، الذى يمكن اعتباره بالكامل مثل "منتج مشترك" للعرض:لأنه، فعلا، البنى المستقل، جزئيا، لمعانيه وبخاصة أنه من تنسب إليه الكلمة الأخيرة والحاسمة عن نجاح برامج التشغيل المعرفى، الانفعالى والسلوكى التى يحاول العرض تجسيدها (١٩٨٢: ٢٦).

اعتبار المتفرج مثل "المنتج المشارك"، "البنى" أو أيضا "الكاتب" ?كما يؤكد أحيانا- للعمل المسرحى، يبدو لنا أمرا مبالغا فيه، ليس لما يبدو فى البداية عن رغبته بالاعتراف (لدور المتفرج الفعال فى وضع المعنى والمدلول النهائى للعمل) بل لأن مثل ذلك التأكيد ينزل إلى المستوى الثانى- أو يضع فى المستوى نفسه - عمل الكاتب الأولى للنص، المخرج والممثلون. ليس هناك شك فى أن العلاقة المنتجة والخلاقة (المبدعة) المباشرة، التى يحتفظ بها الكاتب، المخرج، الممثلين وباقى الفنيين مع العمل، لا يمكن أن تشبه بالمهمة البنائية للمدلول الذى لابد أن يحققه المتفرج ليمنح العمل معنى ومدلولاً وينجز هدفه النهائى. يشغلون مجالات ويتدخلون من خلال وضعيات مختلفة ولذلك لا يستطيعون إنجاز الوظائف نفسها . . إن الجمهور يكون حاضرا فى إبداع العمل منذ بداياته(المتفرج الضمنى الذى يدمجه الكاتب فى إعداد النص)، الذى تقود نظرته وأفق توقعاته إلى الاختيار والترتيب للعلامات المسرحية، الذى يعتمد على كفاءته العامة والمسرحية وتعاونه الإيجابى ليستطيع بناء القصة الدرامية ومعناها (أن يملء "ثغرات" وأكثر)، مثل الحدث إن حضوره الحقيقى خلال العرض يحدد تغيرات وإعدادات دالة فى تأويل الممثل ويؤثر فى تلقى كل متفرج فردى، كل ذلك لا يسمح لنا باعتبار الجمهور ككاتب ولا كاتب مشارك للعمل أو للعرض. يمكننا تخيل عمل فيه المتلقون، على سبيل المثال، يستقبلون ويفسرون فى تعارض تام لقصد مبدعيها ولقصد العمل نفسه. هل نستطيع إذن أن نقول إن مثل ذلك العمل غير موجود، الذى، بفعل إخفاقه لعلاقته مع الجمهور، يفقد كل حقيقة ومعنى؟وعما إذا كان التلقى ينجز عملاً "تأليفياً" جزئياً وغير تام، فإن العمل، لذلك، كحدث فنى، يكون جزئياً وغير تام؟كون المتلقى(الجمهور) عنصراً أساسياً للعمل شئ، وشئ آخر أن

ينسب إليه تأليف العمل نفسه. إنهما شيئان ليس بينهما أى صلة. ينتهى العمل الذى يبدعونه ويحققه منتجوه الحقيقيون، الذين يقدمونه على ذلك النحو، بعيدا عن الجمهور الحقيقى أو المعرفى الذى يستقبله. لا يعتمدون على الجمهور لتحقيقه بطريقة كاملة (إلا فى بعض الأعمال، وفى لحظات محددة، التى تثير فيها عمدا تدخل محدد مباشر للجمهور). كل شئ مختبر ومسبق، متضمن ارتجال وتدخل الجمهور. يتغاضى الجمهور، بالإضافة إلى ذلك، بعدم ارتياح عما يحثه على المشاركة بطريقة مباشرة فى العمل، حيث ان العقد الأساسى يضعه بعيدا عن المشهد وبلا التزام ولا مقدرة على التدخل فيه. يمكن أيضا مسرحة الخرق لهذه القاعدة، لكن لا يمكن أن نطرح منه الوجود لبطولة أبداعية مباشرة للجمهور، الذى لا يمتلكها، من بين أشياء أخرى، لأنه لا يتطلبها ليستطيع الاستمتاع كلية بالعمل. التأكيد، بسبب ذلك، كما يفعل De Marinis، على أن المتفرج هو"فى النهاية المحقق الوحيد المؤثر للتعزيزات الدلالية والاتصالية للعرض"(١٩٨٢: ٧٧)، لا نعرف جيدا ماذا يمكن أن يعنى من خلال وجهة نظر تطبيقية أو تأثيرية. من الواضح انه توجد فى العرض "تعزيزات دلالية واتصالية "يحققها المتفرج، وأيضا الممثل، أو الاثنين معا، لكن توجد أيضا حقائق دلالية واتصالية محتواه فى العرض نفسه، وهى ما تجعل الأمر المسلم به أن بعض المتفرجين يمكنهم "استقبالها" والبعض الآخر لا ممكنا. ليس فعل الاستقبال استكانيا، بالطبع، يتطلب مشاركة من المتلقى، لكن ذلك لا يلغى الإرسال إلى "شئ". الابتعاد عن العملية الاتصالية أحد عناصرها الضرورية (المتلقى) وجمعها فى مكان مميز، مفضل أو مكتف ذاتيا هو عملية غير مبررة وخاطئة. De Marinis نفسه، مدرك للمداخل التى يمكن أن تقدم تفسيراً مختزلاً للنظرية

البرجماتية للتلقى، أجبر على التنويع بحق:

تصور الحرية التأويلية للمتفرج على أنها غير محدودة يعنى، فى المقام الأول، عدم معرفة العمل الأساسى للتحديد المسبق لإدراكه الذى يحققه العرض بكل الوسائل بالترتيب(الممثل بوضوح، قبل كل شئ، وأيضا المكان، الإخراج، الإضاءة، إلخ) يعنى نسيان أن العرض يخصصه، يريده أم لا، مكان(موضع)لمن يستهلكه، ينشئه مسبقا، داخل حدود معينة، استدعاؤه الإدراكى، محددً، لقوله هكذا، منطقة من التأثيرات الانفعالية ومن الأحاسيس بداخلها سيمكن وضع تلك الإجابة لاحقا بأسلوبه بطريقة طبيعية (١٩٨٢ : ٧٨).

بالنسبة للشروط المسبقة للتلقى التى يضعها العمل، علينا إضافة الحدود والشروط المعرفية المسبقة التى يحملها معه المتلقى نفسه فى فعل التلقى (أفكار جمالية، افتراضات أيديولوجية، أذواق، تجارب مسبقة، توقعات، معتقدات، إلخ) وأيضا الارتكاسات المتعددة والمتنوعة التى يمكن أن يثيرها العمل فيه، والتى تشكل سياق، ليس لافتتاح وإبداع لمعنى ومدلول إيجابى فقط، بل لغلق وتحديد متلق، كما يمكن أن تكون الأرتكاسات النفسية الدفاعية أو الإسقاطية، إحلالات لاشعورية، ردع، تكوينات متفاعلة، فى النهاية، بعيدا عن تحويله إلى متفرج مثالى، يحبسونه فى ذاتية تمنعه التمتع، التوسع والإثراء لمحتوى العمل. ليست هذه الظواهر غريبة ولا استثنائية فى تاريخ المسرح كما يمكن أن يفهم. نذكر، على سبيل المثال، كيف تلقى الجمهور فى فترته العمل الدرامى لباى أنكلان، أو بعض أعمال جارسيا لوركا، بذكر مثالين قريبين ومن محيطنا الثقافى. سيبطلهم تأكيد مغال للدور الإبداعى للجمهور المتلقى لهذه الأعمال للأبد. على النقيض، القدرة

على إفساح مجال لعروض شديدة التنوع وأحداث ارتكاسات خصبة فى الجمهور من فترات مختلفة جدا، هو ما يمنح صفة نموذجية ودائمة للأعمال الأكثر تميزا من الماضى. سيمنحها المتلقون قيمتها، فى نهاية المطاف، لكن ليس وجودها الموضوعى، المكفول بواسطة النص والعرض.

العرض "كفعل لأفعال"

المسرح فعل. يمكن أن يكون هذا التأكيد مبسطا جدا، لكننا سنرى أنه يحتوى على تعقيد كبير. نشير به إلى العنصر الثالث الأساسى أو البنائى للعمل الدرامى. نذهب إلى المسرح لنرى، لنحضر، تعاقب متواصل للأفعال لها بداية ونهاية:أفعال، فى المقام الأول، للممثلين-الشخصيات، الذين يتحدثون ويتحركون على المسرح، وأيضا نوع آخر من الأفعال: حركات للصور، أضواء، أصوات، إزاحات للأشياء، تغير للمناظر، إلخ. الصور، الكلمات والأفعال، كلها أفعال. فعل هنا يعنى ببساطة حركة. صور، كلمات وأفعالاً يمكن أن تقدم تزامنيا مشكلة جزءاً من فعل شامل، أو أن تبنى هى نفسها بذاتها فقط أفعال"كاملة" أو منعزلة. يمكن، فى زمن محدد، أن تظهر على خشبة المسرح (تتجاوز، تكون أكثر ظهورا) الفعل اللفظى (كلمات، تعبيرات) فعل الصور (الظهور، الإحلال، التحول، التركيب) الفعل الجسدى (حركة، إيماءة، إشارة، موقف، كل ما يقتضيه تعديل خاص للجسد) أو أى نوع آخر من الفعل (أصوات، موسيقى، حركة أشياء، تغيرات للضوء، إلخ وأيضا وقفات، صمت وغياب). نطلق على كل هذا أفعالاً حقيقية أو حركات بصرية وسمعية. إنها تغيرات فى المكان والزمن المدركين

مباشـرة من قبل الحواس. نضمن هنا فعل التكلم بمظهره الفيزيائى، الصوتى والسمعى. لكل ذلك، للتبسيط، نسميه فعلاً حقيقياً.

نقول أن المسـرح هو، فى المقام الأول، مجموعة وتعاقب من الأفعال الحقيقية، الثلاثية الأبعاد، مكانى-زمانى:بدونها لن يكون هناك مسـرح. لا يوجد، لذلك، مسرح للكلمات فقط، المفهومة على أنها تفكير، أفكار مقترحات أو تعبيرات ذات محتوى دلالى. التعارض بين فعل/كلمة، كلمة/صورة، صورة/فعل، من خلال هذا المنظور، خاطئ تماما، حيث إنها كلها أفعال حقيقية. ما نستطيع تمييزه وتحليله هو الأنواع المختلفة من الأفعال والعلاقات التى تحافظ عليها بعض الأفعال مع أخرى. هذه مشكلة نظرية وتطبيقية ذات أهمية كبيرة.

يمكننا وضع مخطط ثلاثى الأجزاء(الأطراف) لتصنيف الأفعال الدرامية:١) أفعال جسدية ٢) أفعال لفظية و٣) أفعال ذهنية.

الأفعال الجسدية هى أفعال، أحداث أو حوادث حقيقية:شئ أو شخص يتحرك فى المكان خلال زمن محدد، يغير الوضع أو المكان، يعدل شيئاً محيطه(ضواحيه)، يحقق شيئاً بهدف محدد. لمماثلة فعل جسدى، أو مجموعة من الأفعال الجسدية المتسلسلة للوصول إلى هدف محدد، يكفى طرح السؤال "ماذا يحدث؟ "لتكون الإجابة دائما جملة لفظية:تعبر بالكلمة أو تلخص الفعل أو الأداء الجسدى.

الأفعال اللفظية هى التى تسميها البرجماتية "أفعال اللغة"[٩٣]. يتكون الفعل الأساسى من التكلم، من قول شئ، من إرسال أو نطق تعبير. من الطبيعى، أن

تكون هذه الأفعال الشفهية أو اللفظية أيضا أفعالاً جسدية أو بقول أفضل، تصاحب أفعالاً جسدية (أصوات وإشارات)[٩٤]، لكن ما يعرفها ليس مكونها الفيزيائى والجسدى، بل القصد الاتصالى، التعبيرى أو الجمالى.

التحدث هو الفعل الآدمى الأكثر شيوعا وتكررا :بالإضافة إلى تشكيل فعل كامل فى ذاته، مصاحب لغالبية باقى الأفعال الإنسانية، مؤثرا فيها(يقود، يوجه، ينظم، يحول، يعطى معنى وهدف). اللغة فعلاً يلازم تقريبا بشكل دائم فعل آخر ليس لفظيا، رغم أنه، يمكن تماما تمييز الأفعال اللفظية عن الأفعال الغير لفظية أو الجسدية.

الأفعال اللفظية هى، بالإضافة إلى ذلك، أحداث أو أنشطة اجتماعية [٩٥]. المناقشة أو الحوار هو تحقيق نشاط اجتماعى. لا يوجد حوار بدون تأثيرات غير محادثية و . perlocutivoأفعال غير محادثية هى التى نحققهم عند التحدث. أفعال perlocutorio، التى تتحقق بواسطة التعبير. الحوار المسرحى أو المسمى بطريقة سيئة "مسرح الكلمة" ليس مسرحا بلا فعل، لأن التحدث هو بالفعل فعل لفظى واجتماعى.

فى المقام الثالث تحدثنا عن أفعال ذهنية. كما يحدد اسمها، هى أفعال لها مكان فى عقل الفاعل، أى، فى باطنه الذاتى. كما فى المسرح لابد وأن يكون كل شئ بالضرورة خارجى، مرئى، مدرك، متصل، حتى يستطيع الجمهور استقباله وتفسيره، علينا أن نضيف أن هذه الأفعال الذهنية، حتى تشكل جزءاً من العمل المسرحى، لابد وان تصبح مادية وظاهرة. يوجد شكلان وحيدان لجعل فعل ذهنى

حاضرا ومدركا فى المسرح : تلفظه أو التعبير عنه من خلال الجسد والفعل البدنى (أو بالشكلين فى الوقت نفسه، الأكثر شيوعا). عند تلفظه، يتحول الفعل الذهنى إلى فعل لفظى، عند التعبير عنه، يتحول إلى فعل جسدى. لذلك، الأفعال الذهنية، فى المسرح، هى فى الوقت نفسه أفعال لفظية وأفعال جسدية. علينا تمييزهم، بالرغم من ذلك، عن الأفعال اللفظية وعن الأفعال الجسدية، لأن ما يعرفهم ليس التلفظ أو الفعل الجسدى الذى تظهر فيه، بل مكونه الداخلى، الذهنى، الذاتى: مرجعه هو شئ يحدث داخل الذات (يفكر، يشعر، يشك، يتمنى، يخاف، إلخ).

بإمكاننا ضرب أمثلة بسيطة لتوضيح الاختلاف بين هذه الأنواع الثلاثة من الأفعال المسرحية:

١) " x يقتل :" y فعل جسدى. يتعلق بفعل حقيقى يتطور فى مكان محدد، خلال زمن محدد وبطريقة مادية.

٢) (x يهدد ": (Y سأقتلك!"أو" أقسم أننى سأقتلك!" :فعل لفظى. بواسطة الكلمة، بكل قوتها وماديتها الصوتية والإشارية، يحقق الفاعل فعل التهديد، فعل يحدث فى زمن محدد ومكان محدد.

٣) (x، لنفسه، أو أمام مخبر أو معاون، يحاصره بقبضة يده، ومشيرا إلى Y):" أكرهك لدرجة أننى سأقتلك" : فعل ذهنى متلفظ وإشارى. مثل نمطى لفعل ذهنى هو المونولوج المسرحى.

سنفهم بشكل أفضل أهمية هذا النوع الثلاثى للفعل إذا حللنا ما يحدث فى رواية ما. فى رواية كل الأفعال هى أفعال ذهنية، تلفظ لعمليات متخيلة ومعرفية تحدث فى ذهن الكاتب، والتى من خلال ماديتها المكتوبة يمكن أن تحدث فى ذهن القراء. تلك الكتابة والقراءة، التى هى إعادة إنتاج لفعل ذهنى، لغة، بمعنى، فعل ذهنى لفظى، مثل تلك اللغة هى بالضرورة تقديم لشئ. هنا حيث يولد الالتباس، لأن ما تتحدث لغة أو خطاب رواية ما عنه هو أفعالاً جسدية، لفظية وذهنية، أفعال حقيقية فقط بطريقة متخيلة ووهمية. لا تحقق أفعال جسدية ولفظية حقيقية، كما يحدث فى المسرح، بل فقط متخيلة من خلال فعل ذهنى متلفظ : الفعل اللفظى المكتوب للحكى. لكن، ماذا يحدث مع النص المسرحى؟ أليس هو أيضا فعلاً ذهنياً متلفظاً ومكتوباً فقط؟ كنص مكتوب يتشارك مع النص السردى الروائى فى كونه إعادة إتاج لأفعال ذهنية ومتخيلة لكاتب. الاختلاف لا يكون، لذلك، فى خاصيته كفعل ذهنى متلفظ، ولا أيضا فى المراجع اللغوية للنص المكتوب المنتج من قبل ذلك الفعل الذهنى (أفعال جسدية، لفظية وذهنية، تماما كما فى الرواية)، بل فى أسلوب كيفية تقديم تلك الأفعال إلى القارئ. فى حالة المسرح، لابد وان يوضع الكاتب الدرامى ذهنيا فى مكان من خلاله لا يستطيع التدخل مباشرة فى النص الذى يكتبه، بمعنى، لابد وان يقدمه، ليس كفعل ذهنى، بل كفعل حقيقى، مفترضا أن الأفعال التى فكر فيها وتخيلها (جسدية، لفظية وذهنية) ستتوقف عن كونها ذهنية فى فعل العرض وأنها، لذلك، لابد من كتابتها بأسلوب أكثر تشابها بقدر الإمكان للكيفية التى ستستنسخ أو تتحقق بها على خشبة المسرح، أى، فى مكان وزمن حقيقيين. الأفعال الجسدية ستحققها فعليا كائنات حقيقية، أشخاص أو أشياء، الشئ نفسه الأفعال اللفظية

والذهنية. لا يحدث الشئ نفسه للروائى، الذى كل ما يسرده من خلال ذهنه ومن أجل ذهن آخر، دون ان يمر بأى فعل حقيقى ليس ذهنيا. وعليه، الأفعال المتضمنة فى نص مسرحى، رغم كونها من الطبيعة الذهنية للأفعال نفسها التى يسردها روائى ما، تتميز إما بخصوص شكلها للاستنساخ اللفظى وإما بهدفها. وبالطبع، أفعال عمل مقدم تختلف حتى كثيرا عن الأفعال المسرودة فى رواية بكونها حقيقية، رغم أنهما متخيلان بالتساوى ومتوهمان، فى جذرهما بقدر تحقيقهما الثلاثى الأبعاد نفسه.

فعل مسرحى كأى فعل للحياة الحقيقية العادية، يمكننا تحليله أو وصفه بواسطة أسئلة بسيطة. الأول، والأكثر عمومية هو، ما قلناه بالفعل، ماذا يحدث. علينا أن نكون قادرين على الإجابة بجملة بسيطة. يمكن أن تتسع الكلمة التى تلخص الفعل بعد ذلك بواسطة أسئلة متعاقبة ستجبر على إيجاد التناظرات التكميلية اللفظية:من يمثل أو لمن يحدث أمر ما، أين يحدث، متى، كيف، كم يستغرق الفعل، لماذا ولما أو بأى غاية يحدث ما يحدث. سيفهم أن هذا الشكل لتعريف فعل ما هو عملية معرفية معقدة. فى المسرح، بالرغم من ذلك، كمتفرجين، ليس لدينا أية صعوبة فى إدراك وتأويل بطريقة صحيحة غالبية الأفعال التى ستظهر أو ستحدث على المسرح(تحدث وتتعاقب الواحد تلو الآخر). يمكن ألا تدرك كل الأفعال أو كل عناصر فعل ما، –هنا ستتدخل كثيرا الكفاءة الإدراكية والتفسيرية لكل متفرج– لكن أجل بطريقة كافية مثلما يستطيع غالبية المتفرجين، أو المتفرج الوسيط، يواصل بلا أية صعوبة تطور الأحداث أو الأفعال الدالة. ستندمج الأفعال بشكل طبيعى مع بعضها البعض، رغم أن عليها مراقبة

الذاكرة بطريقة فعالة جدا لأعادة ملئ الثغرات التى تتركها الأفعال(من الممكن ألا نعرف لماذا ولا لما تفعل شخصية هذا الشئ أو ذاك فى وقت محدد، بأية قصد تتصرف، أيضا متى أو أين يحدث حقيقة فعل، إلخ). لا يتأسس إبداع مكيدة على أن كل الأفعال كاملة ولا مفهومة من الوهلة الأولى، يمكن أن تكسر التسلسل الزمنى والمنطق للأحداث أو علاقاتها السببية.

لنحلل، ولأسباب مؤثرة، نستطيع التمييز بين أفعال بسيطة وأفعال مركبة، وبين أفعال محددة أو غير متواصلة وأفعال متواصلة أو غير محددة. الأفعال البسيطة لها "ممثل"واحد أو بطل(فاعل الفعل)، تتطور خلال زمن قصير ولا تطرح مشكلات إدراكية وتفسيرية. نستطيع اعتبارها أيضا، داخل المجمل العام للعمل، كأفعال ميكرونية

الأفعال المركبة يمكن أن تكون مكونة من العديد من الأفعال البسيطة أو أن تكون فى ذاتها أفعال مركبة، أى، متحققة بالعديد من "المؤدين"، متطورة خلال زمن أطول أكثر، تتطلب انتباه أكبر وذاكرة واعية، تستلزم عملاً معرفياً أكبر للتفسير. نفهم الأفعال المحددة على أنها تلك التى تظهر بوضوح منفصلة(متحفظة)، بواسطة أى إجراء مشهدى : إظلام، تغير فى الإضاءة، وقفة، تغير فى المناظر، دخول أو خروج الشخصيات، أفعال محددة تثير نتيجة مباشرة فى تطور الأحداث، إلخ. يمكن أن تكون هذه الأفعال المحددة، بدورها، منفصلة، منجزة أو منتهية فى ذاتها، أو غير منتهية، متصلة أم لا بباقى الأفعال. الأفعال المتواصلة أو الغير محددة، هى تلك التى لا تظهر مختلفة أو منفصلة عن أفعال أخرى بواسطة أى حد أو وسيلة مسرحية. ذلك التواصل يمكن أن يشكل تكتل من

الأفعال المركبة التى تفسح مجالا لتقسيمات أكثر رحابة أو لأفعال كبيرة، كما تكون عادة التقسيمات أو الفصول التى تقسم إليها الأعمال المسرحية. إذا كان من الممكن تلخيص الأفعال البسيطة إلى أفكار، يمكن أن تفسر هذه الأفعال الكبيرة أو تعرف بواسطة أفكار أكبر.

أخيرا، يمكننا أن نتحدث عن أفعال متعاقبة ومتزامنة. الأفعال المتعاقبة هى تلك التى ندركها ونحللها بصورة متعاقبة، أى، على مدى حدوثها الزمنى وبشكل منفصل، بلا علاقة مع أفعال أخرى تنتج فى الوقت نفسه. ما ندركه ونحلله فى تطوره الزمنى وسياقة الخطى مع أفعال أخرى من الدرجة نفسها. الشكل الأكثر بساطة للتعاقب هو الواصل، لكن فى المسرح، يتضمن التعاقب عادة نوعاً واحداً من العلاقات بين الأفعال الأكثر تعقيدا. التبعية والترتيب خاصين جدا بالمسرح، حيث أن ما يتعلق به هو تقديم صراع، بمعنى، أفعال متناقضة:فعل يعارض أو يناقض آخر، حدث يجبر على حدث آخر، حدث يكمل حدث آخر، إلخ.

نفهم من الأفعال المتزامنة أنها تلك التى ندركها بتزامن، مشكلا تناظر وتساوى زمنى الذى، بدوره، يمكن أن يكون أو لا يكون له تواصل أو تطور زمنى متعاقب. يخلق الفعل أو الأفعال المتزامنة وضعية، تعد رؤية متزامنة للفعل(للحدث) فى لحظة معينة. القطع للتزامن (التزامن القصير) الذى نفعله، ليس اعتباطيا، بل عندما يقبض الفعل على معنى، عندما يشكل موقفا، أو، لحظة ختامية مؤقتة للأفعال السالفة : "الآن حدثت هذه أو تلك الأشياء ونحن نجد أنفسنا، لذلك، فى هذا الموقف أو ذاك".

فى المسرح، كما سنرى، تقدم التعددية والتنوع للعلامات التى تفعل، غالبية الأفعال متزامنة ومتواصلة التى تفسح المجال، متحدة أو متصلة بمبدأ السببية، الحاجة أو تعاقب بسيط، إلى فعل عام وختامى. وهذا هو المعنى لتعريفنا للمسرح على أنه" فعل لأفعال".

عندما نتحدث عن أفعال مسرحية، كالتى عرفت، سيثبت أننا لا نشير فقط إلى الأفعال الجسدية، اللفظية والذهنية، التى يحققها "الممثلين-الشخصيات" أثناء زمن العرض، بل أيضا إلى الروابط التى تنجز "الممثلين- المتفرجين" الذين يفكرون بها. المسرح فعل بذلك المعنى المزدوج : فعل الممثلين- الشخصيات وفعل المتفرجين. علينا تحليل وتعريف العنصرين الأساسيين أو البنائيين للمسرح(ممثل ومتفرج)، ليس كمجرد مكونات لبنية، بل كعناصر تبنى على ذلك النحو انطلاقا من نشاطها، أى، من الأفعال الجسدية والذهنية التى تتحقق عند وضع البعض على اتصال أو علاقة مع الآخرين. يضع البعض أفعالاً جسدية مرئية، تمثيلية(مصاحبة، بالطبع، للأفعال الذهنية المتصلة)ويدرك البعض الآخر تلك الأفعال ويبنى بها الأفعال الذهنية المتصلة.

نحن نصر على عمل تعاون بين المبدعين للأفعال والمستقبلين أو المدركين لهذه الأفعال. كالحياة بوجه عام (الحركات للمادة والطاقة)، النشاط الإنسانى هو مجمل (تواصل) نضع له حدوداً متحفظة بطريقة اعتباطية بقليل أو كثير. القياس التسلسلى للزمن هو منهج فعال لفصل وإضفاء استمرارية على الوقائع الحيوية والفيزيائية التى تحدث حولنا، لكننا نستطيع أيضا تقسيم العالم والأنشطة متتبعين مناهج غير محدودة أخرى. للتمييز بين الأفعال الجسدية أو

الحقائق المدركة نهتم بالشكل، اللون، الإزاحة فى المكان، الإحجام، إلخ. بالنسبة للحقائق الغير فيزيائية أو الغير مدركة نتوجه بمرور الزمن، المحتوى المفهومى، الصور، الانفعالات، إلخ. أيضا بالمعنى والقيمة التى نمنحها لها. كل هذه العمليات الأدراكية والمعرفية معقدة وتؤثر فيها عاداتنا، مخططاتنا، شبكات ذاكرتنا، روابط، تجارب، استدعاءات، رغبات، نظريات، إلخ. بالرغم من كل شئ، أعتدنا قبول واقتسام وجود علامات موضوعية تعطى أساساً معيناً للفصل والتمييز بين الأشياء، عمليات وأفعال، إنسانية جدا كالخارجية التى تحدث فى الطبيعة أو فى محيطنا. هذا الشكل المألوف والمتشارك لبناء حقائق متحفظة معرفيا، مواضيع، أفعال، أحداث ووقائع، هو نفسه الذى نستخدمه وقت الإدراك والتأويل للأفعال المسرحية، مانحين للأحداث تواصلاً حتى نمنح المجمل معنى ومدلولاً. هذا العمل البنائى لمجمل متعاقب ودال من الأفعال المرتبطة فى المقام الأول بكاتب النص المسرحى، وأيضا بالمخرج والممثلين، الذى لا يجب فقط أن ينقل أحداث النص إلى الحقيقة التمثيلية، بل لابد وأن تعدل، تلغى أو تكمل تلك الأحداث بالاتفاق مع معاييرها ومواضيعها الجمالية والاتصالية. تتكون مهمة المتفرج، من جانبه، من إضفاء معنى وتواصل على تلك الأحداث الجزئية بواسطة عملية مستمرة من التمييز أو الوضع لأفعال بسيطة ومركبة، متواصلة وغير متواصلة، متزامنة ومتعاقبة، مرتبطة فيما بينها لبناء خط جدلى للعمل ومنحه معنى شامل. سيدرك المتفرج سلسلة من الأفعال البسيطة أو المركبة بقليل أو كثير، ومن بينها ينتقى الأكثر دلالة، منحيا جانبا للأكثر عدم دلالة، باحثا ربطها بأسلوب متماسك. سيكون الإيقاع المناسب للأحداث(دوامها وتعاقبها) شيئاً أساسياً حتى يستطيع المتفرج أنجاز هذه المهمة بشكل مريح ومقبول، بدون قيمة متجاوزة

ذهنية أو مؤثرة. يمكن أن نطلق جشطالت على الوضع لحدث دال. كل جشطالت جزئى تبعا لآخر أكثر شمولا أو تعقيدا. العمل كفعل شامل هو، من خلال وجهة النظرهذه، جشطالت شامل، متحد ودال.

تحليل الأفعال المسرحية وتعاقب وتقدم الترابط وإعادة الوضع لتلك الأفعال لأفعال أكثر شمولية فى كل مرة، يمكن أن يتم بأسلوب غير محدد تطبيقيا. نستطيع أن نميز، على سبيل المثال، بين الأشكال المختلفة للتحدث(التنغيم، وقفات، لهجات) لشخصية، ربط هذه الأشكال من اللغة بالإشارات (تعبيرات الوجه، تصرفات، حركات جسدية)، تقسيم كل ذلك إلى تدخلات أو ردود، ربط هذه الردود بردود الشخصية الأخرى، وبعد ذلك وضع جزء من المحادثة أو الحديث فى علاقة مع الفعل المكانى المحلل مسبقا، إلخ. أما بالنسبة لتحليل موضوعى تكاد تكون هذه المهمة مستحيلة، يحققها المتفرج، بالرغم من ذلك، بأسلوب فعال فى غالبية الأحيان، مستعيرا الانتباه إلى الأفعال الشاملة الأكثر دلالة. بالرغم من انه من المعتاد ان تكون الأفعال المسرحية أكثر تعقيدا من أفعال الحياة العادية(متعددة النغمات وكثيفة العلامات) كمتفرجين نظهر قدرة مذهلة جدا مثل قدرتنا على الإدراك، التنظيم وإضفاء معنى وتواصل على كل الوقائع التى تحدث بلا انقطاع أمام أعيننا كل يوم. ندرك ونفسر بتزامن كل ما نراه ونسمعه، وهذا هو ما نفعله نفسه فى المسرح. نربط هكذا التحدث بالتمثيل، طريقة التحدث بطريقة الفعل، التحدث والفعل لشخصية ما مع تحدث وفعل شخصية أخرى، فعل شخصية ما بالأفعال التمثيلية، الصور بالكلمات، الكلمات بالحركات، إلخ. كل هذا التعقيد للأفعال، وأسلوب تلفظها ومنحها إيقاعاً مناسباً

ودالاً، هو ما يكون العمل المسرحى، ما يحققه.

المسرح فعل حقيقى. المادة الخاصة التى تعمل بها الدراما هى الفعل. يتجسد هذا الفعل إلى أفعال جسدية(حركات، صور، أصوات) أفعال لفظية (تعبيرات، حوارات) وإلى أفعال ذهنية (أفكار وانفعالات تظهر أو تعلن). يمكن طرح كل نوع من المواقف، الاندماجات، التناقضات أو التكميلية بين هذه الأنواع الثلاثة الأساسية للفعل المسرحى.

فى المسرح، كما فى الحياة، لا نهتم فقط بسبب الأفعال، بل بالكيفية. تسمح لنا "كيف" بتفسير "ماذا". على سبيل المثال، لا نهتم فقط بما تقول أو تفعل تلك الشخصية، بل بكيف وبأي قصد تفعله وتقوله. يتكون فن المسرح، وبخاصة فن التفسير، من البناء بطريقة واعية، ومن خلال التجربة، "كيف" لها قيمة فنية، جمالية، تنتج الانجذاب (المفاجأة، الغرابة) لدى المتفرج.

الفعل، مثلما نعرفه هنا، كان معروفا دائما كأحد الملامح الأساسية للمسرح. يتحدث أرسطو، كررنا القول، عن أن الحبكة أو التركيب للأفعال هى العنصر الأكثر أهمية فى التراجيديا. بالنسبة لهيجل هو"الحبكة وتنقلها المكثف"هى أيضا جوهر الفن الدرامى. المسرح"يعرض حبكة كاملة كما تتحقق أمام نظرنا وهذه، فى الوقت نفسه، تنبعث من العواطف والقصد الحميمى للشخصيات التى تطورها" (١٩٤٨: ١٣٣). يمكننا أن نؤكد أن فى المسرح، حتى يوجد شئ، لابد وان يأخذ شكل الفعل. كل شئ موجود لأنه يؤدى. توجد الشخصيات لأنها تمثل، الأفكار والانفعالات توجد، تقدم، لأنها تمثل، الأصوات، الألوان، المواد، الأشكال،

الأضواء، توجد لأنها تمثل:تتحرك، تتغير، تدخل فى علاقة، تظهر، تختفى. كل فعل هو فعل عن شئ ولشئ : فعل يؤدى إلى آخر، شئ يحرك شيئاً، يزيحه، يحله أو يضعه فى مكانه. شئ يمضى، يحدث، وعند الحدوث، يحدث لشئ سابق ويثير تغيراً لاحقاً فى شئ. تتكون الحياة من تلك الحركة، المتصارعة دائمة، لأن كل تغير يقتضى بالضرورة فقدان ومخاطرة. يضفى المسرح الطابع الدرامى على الدراما الحياتية، ذلك التعاقب المتواصل من أفعال يخاطر فيها الفاعل دائما بفقدان شئ لنيل شئ آخر، ليس أفضل دائما. أيضا نستطيع أن نقول أن المسرح لا يضفى الطابع الدرامى على دراما الحياة، يقلل من قيمتها أو يحط من الفقدان وينحى جانبا وسواس البقاء على قيد الحياة.

يقول هيجل" شخص فى فعل"، نضيف:أحساداً فى حركة، أفكاراً فى حركة، كلمات فى حركة، انفعالات فى حركة، مكان فى حركة، زمن فى حركة. نضيف حتى:فعل مركز. لا يمكن أن يحدث الفعل الدرامى بالطريقة نفسها التى يحدث بها فى الحياة اليومية. فى الحياة اليومية لا تستجيب الأحداث إلى خطة مسبقة، لا تحافظ على نظام، لا تكون مسيطرة فى ذاتها من الخارج، تتبع الفاعل-بقدر ما تضع من قواعد اجتماعية-، لا تتم، لا تحتاج لاكتساب معنى وهدف واضح لتحدث، إلخ. نحن نضع نظاماً معيناً للتأمل المتواصل للأحداث بواسطة الساعات، التحديد لأماكن عامة وخاصة، ملائمة الأماكن لقواعد ووظائف مادية، التوزيع لأيام العمل وأوقات الفراغ، سلم من القيم تحاول التمييز بين أفعال مقبولة اجتماعيا وأفعال مرفوضة أو مستوجبة للعقاب، سليمة أو غير سليمة، طبيعية وغير طبيعية، جادة أو ترفيهية، إلخ. مرور الحياة له إيقاعه ونظام مقنن

بقليل أو كثير و مفروض من أجل الأفعال المختلفة. ماذا يحدث فى المسرح؟ حيث أن الأفعال، فى المقام الأول، لابد وان تكون جذابة ودالة : إذا كانت عادية أو روتينية لا تبرر عمل تقديمها ولا الذهاب لتأملها. فى المقام الثانى، لابد وأن تقدم بأسلوب مختلف عما تحدث به فى الحياة : بإيقاع آخر، كثافة أخرى، نظام آخر، علاقات متبادلة أخرى، سلم قيمى آخر. نطلق على هذا تركيزاً وتكثيفاً : يتجاوز كل ما هو غير ضرورى، يركز الانتباه على الأساس، يكشف المستتر، يسخف الجاد، يرفع من شأن المنحط، يمتدح البطولة، ينتقد الظالم، يعجب بما هو جميل، يحرر المقموع، يبالغ فى العواطف، ينتهك القاعدة، يعيد تأكيد الأيديولوجيات، وفى النهاية، يخلق حقيقة جديدة، متخيلة، فى مكان محدد، خلال زمن محدد ومن خلال سلسلة من الأفعال المادية التى تتوالى وترتبط فيما بينها بالاتفاق مع نظام وإيقاع محدد، كل ذلك بقصد اتصالى وجمالى. كلية الأحداث، بما لديها من ترتيب(عرض، معقد أو مفكك، ترتيب أو لا لتسلسل زمنى وخطى، سببية أو صدفة، مجاورة أو تبعية، إيقاع بطئ لسريع) دائما ستقدم ببداية ونهاية. بمعنى، العمل المسرحى، كحدث كلى وجشطالتى، بالقياس بأن إبداعاً واقعاً منفصلاً، يوجد فقط أثناء تحققه طالما يمنحه من يقدمونه ويتأملونه الحياة. عند الانتهاء، ينتهى نهائيا. الفن المسرحى ختامى، بعيدا عن حل الصراع أم لا على خشبة المسرح. إذا أخذناه على هذا المحمل وبالاتفاق مع فكرتنا عن العمل الدرامى "كفعل لأفعال"، سيفهم بشكل أفضل تلك القاعدة الضرورية "لوحدة الحدث"، مثلما يدافع دائما كتاب المسرح والنظريين فى كل العصور، بدءاً من أرسطو ومرورا بمجددنا المسرحى الكبير، لوبى دى بيجا.

سيفهم الآن بشكل أفضل أيضا تأكيدنا على أن العرض هو"تعاقب من أزمنة المضارع"أو، الذى هو نفسه، "تعاقب لأحداث حاضرة". حدث، مكان وزمن متحدان بشكل صارم. الفضاء هو مكان لاحتمالات وتحديدات للحدث:يجعل الحدث ممكنا جسديا ويضع، بالإضافة إلى ذلك، السياق والحالة التى يكتسب فيها حدث معنى، الحدث نفسه، بدوره، أيضا يخلق المكان، يعطيه معنى، يشكله ويعرفه. الزمن هو مرور حدث فى المكان. إذا اعتبرناه كحاضر، فليس أكثر من لحظة عابرة لحدث، المطلق هنا والآن. فى تسلسلهما الخطى أو المعتبر خطيا، هو المسافة المتخيلة بين حاضر زائل، ماضى ذهب ومستقبل يأتى. إنه بناء ذهنى نضع بواسطته ترتيبا لحوادث أو أحداث حياتنا، نمنحها معنى من التواصل، البقاء والأهمية.

من كل الأحداث الممكنة، أكثر ما أثار اهتمام المسرح تاريخيا، وربما أكثر ما يواصل إثارته لاهتمامنا، هى التى تخضع لشخصيات تتشابه مع الناس، يؤدون أفعالاً ممكنة إنسانيا. من كل الأفعال الإنسانية الممكنة أكثر ما أثار اهتمام المسرح تاريخيا وربما لا يزال يواصل أثارة اهتمامنا هى تلك الأفعال التى ترتبط بالعلاقات بين الأفراد، بتفاعلات ممكنة بين أشخاص أو كائنات مشابهه لنا وبمشكلات وقلاقل مشابهة لما لدينا :الحب، الجنس، الموت، الكذب، الألم، المعاناة، الجريمة، الانتقام، الكراهية، السخاء، الصداقة، المساعدة المتبادلة، الخوف، الحرب، عدم التواصل، الوحدة، الظلم، الدين، السلطة، المال، الجمال، الفوضى، الصراعات الجماعية والشخصية. كل أحداثنا لها صلة بشكل دائم تقريبا بالآخر والآخرين، لأننا كائنات اجتماعية وتابعة بشكل عميق. "مسرح الأنا"، "مسرح ذاتى

تماما"، هو تقريبا تعارض للمفاهيم. يتوقف أيضا المونولوج الأكثر أنانية وحميمية عن ذلك حينما يقدم على المسرح، حينما يعرض على نظر وتفكير المتفرج.

تتأسس كل الأحداث الإنسانية المرتبطة بالتفاعل الاجتماعى (غالبية الأفعال المسرحية) على استخدام اللغة كوسيلة أو أداة لا غنى عنها لتحقيقها. تكون اللغة حاضرة فى كل فعل إنسانى، مباشر أو غير مباشر، بالقياس بأن كل حدث يفكر، يقال ويقيم بواسطة أفكار، قبل، أثناء وبعد التحقق. كل فعل إنسانى، مثل اللغة، هو فى الأساس "حوارى"، يقود نحو آخر. لذلك كله فإن المسرح هو كلمة فى فعل أو نشاط:كلمات الكاتب الأولى، كلمات الشخصيات وكلمات يقولها المتفرجون لأنفسهم أثناء وبعد المشاركة فى عرض. تأمل الأحداث الحقيقية التى تثير أفعالاً ذهنية، محفزات، أفكاراً وانفعالات، التى هى أيضا حقيقية.

١- الحقيقة والواقعية فى المسرح

المسرح حدث فنى ملمحه الأساسى (والمختلف) هو العلاقة الخاصة التى يقيمها بين الحقيقة والخيال. فى المسرح يصبح الخيال حقيقة وتتحول الحقيقة إلى خيال. خيال حقيقى وحقيقة متخيلة يجبرنا المسرح، بسبب طبيعته الخاصة، على التفكير فى معنى الحقيقة والواقعية فى الفن.

نبدأ بتقديم مخطط شامل يسمح بوضع أساس وتماسك لأفكارنا. يتعلق الأمر بخلاصة ذات طبيعة وصفية عن طريقتنا لإدراك الحقيقة بمستوياتها المختلفة. ننطلق من بيانين ذى دلالة مشتركة :من جانب، أن المسرح، حدث حقيقى، أى، له وجود فيزيائى واجتماعى مادى يظهر فى مؤسسات، أعمال، تطبيقات ونصوص

قيمة أدبية أو مسرحية، ومن جانب آخر، أن المسرح هو تمثيل، مما يعنى، أن له صفة تقليدية، وهو ما يقتضى أخذ نوع ما من الحقيقة كمرجعية لما يعيد - تقديمه.

نبدأ بتقديم رسم بيانى(انظر الصفحة التالية).

نشرح هذا الرسم. الرمز الكبير العقدى يعنى التالى:

ح ك:حقيقة كلية.

ح م:حقيقة موضوعية.

ح م ح:حقيقة متجاوزة للحقيقة.

ح م:حقيقة متخيلة.

كما يمكن أن يرى، يتعلق الأمر بثلاثة مجموعات كبيرة متضمنة داخل مجموعة أخرى أكبر، نسميها الحقيقة الكلية)RTح ك). بالنسبة إلى الحقيقة الكلية، وعليه، لنماذج الحقيقة الثلاثة التى نضمنها فيها، علينا تطبيق مبدأ عام:كل إدراك للحقيقة هو تأويل تقاس علاقتنا بالعالم دائما بواسطة ما نفعله من بناء وتفسير للواقع.

كما يقول Jacques Ancet، "إننا لا نتواصل أبدا مع الأشياء كما هى، بل كما نبنيها"(١٩٩٩: ٨٩). لذلك، لا توجد حقيقة فريدة من نوعها وموحدة، مسبقة وخارجية، حيث أن حقيقة كتلك هى بناء معرفى موضوع اعتبارا من اللغة

والثقافة. هذا الفعل هو ما يمنح مخططنا معنى، حيث يحاول تفسير كيف نبنى تلك الحقيقة ودرجة الاتساق والثقة التى نمنحها لكل مستوى من الحقيقة المبنية[٩٦].

يمكن اعتبار كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة من الحقيقة مشكلا أو مبدعا لعالم خاص. هكذا، يمكننا قول أن كلية الحقائق الموضوعية (ROح م) تشكل أو تكون العالم الحقيقى)MRع ح)الذى تعرفه وتبنيه كل ثقافة.

ومن جانبها فقد تشكلت كلية) RTRح ك ح) من قبل جميع الحقائق أو التى اتخذت للنظر فى البعض، حسب الأمور، كموجودات)RXح مم)غير موجودة)R-xح–غم) أو مختبرة)Rxpح م م). يمكن أن تصيغ كل واحدة من هذه الحقائق الكلية الحقيقية عوالم خاصة أيضا، عوالم متجاوزة للحقيقة) MTRع م ح)، رغم أنها، بوجه عام، تقدم تماسكاً أقل من)MRع ح)، فهم بالفعل، أقل صياغة أو بنائية، فمرجعهم ليس مدركا ولا معروفا بطريقة مباشرة أو، إذا كان كذلك بكيفية ما، فهو أقل" اجتماعية"، أقل بينية ذاتية وأكثر فردية، يتبع كثيرا، فى الوقت نفسه، المجموعة التى تتحقق فيها كل واحدة من هذه الأشكال المعرفية المتجاوزة للحقيقة.

أخيرا، يمكن أن تشكل كلية الحقيقة الخيالية RIعوالم(ع خ) خياليةMI تتضمن عوالم خيالية مادية مبنية بحقائق متخيلة(ع م خ) Rfcأو غير متخيلة(ع–مغ) R-fc.

التعقيد الأكبر، كما يمكن أن يرى فى الرسم البيانى، يوجد فى العوالم الحقيقية أو ع ح. MR نميز هنا الحقيقة المعروفة(ح مم) Rc والحقيقة الغير معروفة أو الغير معرفة(ح-غم)R-c

ونفرق داخل الحقيقة الغير معروفة بين الحقيقة التى يمكن معرفتها (ح ى م) Rce، والحقيقة التى لا يمكن معرفتها(ح ل ي م) R-ce نفهم من الحقيقة التى يمكن معرفتها أو المعلومة كل تلك الحقائق التى لا نعرفها اليوم، لكن يمكننا التوصل إلى معرفتها لأنها فى متناول الإمكانيات البشرية. وعلى النقيض، تكون الحقائق التى لا يمكن معرفتها، حقائق بعيدة عن المتناول الإنسانى، تلك التى لا يستطع الإنسان أبدا التوصل إلى معرفتها. بالطبع هذه الحقيقة التى لا يمكن معرفتها ليست كذلك بالنسبة للبعض لأن العلم سيتوصل إلى معرفتها عاجلا أو آجلا. إثبات كيف كانت تعتبر الكثير من الحقائق التى نعرفها اليوم فى عصور أخرى لا يمكن معرفتها (ولا يمكن تحقيقها)، يساعد الذين يفكرون هكذا. يغذى العلم والتكنولوجيا المعاصريين الأمل بأن كل شئ، أو تقريبا الكل، يمكن أن يصبح معروفا ومستخدما من قبل الإنسان، لكن هذا لا يتوقف عن كونه أكثر من فانتازيا. لا نستطيع وضع حدود مسبقة للمعرفة الإنسانية، لكننا نعرف أن معرفتنا محدودة، بل محدودة جدا، إذا قارناها برحابة الكون اللامحدودة، بقدر ما تصبح اكتشافاتنا وقدرتنا التكنولوجية بحق مدهشة وفاتنة.

(الحقائق المعروفة) Rcنوعان:حقائق مدركة(R p)وحقائق غير مدركة (.(R-p نمنح هنا للإدراك قيمة حسية، متضمنا كل ما هو مرئى، سمعى وملموس(بواسطة اللمس، وبالتذوق أيضا، الشم أو الأحساس"الحركى" أو

الجسـدى). يمكن ان يكون هـذا الأدراك مـبـاشـرا(-dr)أو يتـحـقق من خـلال الأحـاسـيس الجـسـدية–أو النصـفـيـة أو المتـوسطة(md)، هذا يعنى، المتـحـقـقـة بواسطة عـمليات تكنولوجية وآلات تقنية (الألكترون المجهرى، مجهرى النفق، التليسكوب، الرادار، أشعة أكس، الليزر، مستقبلات الموجات، الأقمار الصناعية، الروبوتات، إلخ)، التى توسع الحدود الحسـيـة الآدمية. يشكل مجموع الحقائق المدركة(Rp)عالم الحس العام أو الحقيقة المؤثرة أو الفعلية، التى نمنحها أكبر درجات الموضوعية أو الوجود الأنطولوجى. الحقيقة الأخرى التى نسميها حقيقة غير مدركة(R-p)، هى حقيقة موضوعية(RO)، لكننا لا نضعها فى مستوى الموضوعية الحقيقية والحسية نفسه مع الحقيقة المدركة. علامات دخول الفاعل فى الإدراك، أو المشاهد فيما يشاهد، رغم أننا نعرف أن الإدراك الحواسى يكون أيضا محددا مسبقا من قبل ظروف الفاعل، وان العالم المدرك كحقيقة موضوعية ROهو بالفعل عالم مصاغ ومبنى من جانب الفاعل. داخل هذه الحقيقة التى لا يمكن إدراكها أو R-pمن خلال الحواس متضمنة الأفكار، المشاعر والصور الذهنية، أو، الحقيقة الداخلية أو الذاتية. نعتبرها "حقيقة حقيقية" أوRo، حيث إننا ندرجها فى المستوى الأول للحقيقة التى نميزها داخل تلك المجموعة الكبيرة التى نسميها حقيقة كلية. لن نتطرق إلى مناقشة مشكلة المرجع، أو، إذا كان لمحتوى تلك الأفكار، المشاعر أو الصور مرجع خارجى وليس ذاتيا فقط، حيث إن هذه المشكلة لا تعتمد على النشاط الذهنى أيضا، بل على العلاقة بين هذا النشاط والعالم الخارجى. مثل تلك، الأفكار، المشاعر والصور الذهنية حقائق موضوعية، بمعنى أنها وقائع فعلية تحدث حقيقة للفاعل. لكن عدم القدرة على موضعتها، وعدم مشاهدتها بطريقة مباشرة من قبل الحواس،

بل من خلال تعبيراتها اللغوية، الجسدية أو العضوية[٩٧]، يحدد، داخل العالم الحقيقى أو الفعلى، مستوى مختلفاً بوضوح عن مستوى الحقائق الحسية أو الحواسية.

يحدد السهم الآخر لرسمنا البيانى الحقائق الغير مدركة ذات الطبيعة العلمية، كالتى تتشكل بواسطة العمليات الرياضية، المنطق أو النظريات العلمية. هذه الحقائق ذهنية أو معرفية، كالتى تشكل العالم الذاتى المشار إليه سابقا، لكنها تختلف بانفصالها عن الفاعل، بالقياس بأنها تتجه بالضرورة نحو مراجع خارجية أو نحو العالم الحقيقى الفعلى الذى تتجسد فيه تلك الحقائق الذهنية أو تتأكد. أنها حقائق موضوعية ومجردة، يبنيها الفاعل، على عكس الحقائق الذاتية، التى تستطيع البقاء بالكامل محبوسة فى باطن الفاعل، رغم إنها تستطيع أيضا الظهور والانتقال بينيا. بالنسبة إلى الحقائق العلمية ذات الصفة المجردة نميزها عن الحقائق المدركة من خلال وسائل تكنولوجية، لأن لها طبيعة أكثر مادية ومشاهدة أو محسوسة بطريقة مباشرة.

لدينا، لذلك، عالم حقيقى مصاغ أو مبنى بـ RO ذو مستوى مختلف، لكننا نمنحه، بوجه عام، قيمة لحقيقة فعلية أو واقع حقيقي. هذا العالم الحقيقى أو MR أساسى فى المناقشة التى تعنينا، أو، الخاصة بتحديد العلاقات بين المسرح والحقيقة ولذلك، بأى معنى نتحدث عن الواقعية فى المسرح. إذا لم نوضح إلى أى عالم ينتمى المرجع للعلامات المستخدمة فى المسرح (اللفظى أم الغير لفظى) سيكون من الصعب علينا حل مستوى الحقيقة المقلدة، البرجماتية، الدالة والظاهرة التى يمكن أن تتضمنها كل علامة أو فكرة، أو، ما هى العلاقات المركبة

التى تقيمها العلامات المسرحية بين الحقيقة والخيال.

لكننا لا نحدد حقيقة هذا العالم الحقيقى بحق أو . MR أيضا علينا أن نضع فى اعتبارنا الحقائق التى تشكل عوالم أخرى، أو، العوالم المتجاوزة والخيالية. نطلق حقيقة متجاوزة، بدون عمل تفرقة الآن أكثر دقة لأنها غير ضرورية، على ما نستطيع تسميتها أيضا "بأعلى من الحقيقة"، تفوق الحقيقة، أو أيضا "خارقة للطبيعة"، "ميتافيزيقية"، "متجاوزة للعقل"، "متجاوزة للمنطق" أو"استعلائية". إنها الحقيقة المستترة لكل النظريات الباطنية، الروحانية، الكيميائية والقبلانية، بغض النظر عن حقيقة دجالين وسحرة الثقافات المختصة بالأرواح و"البدائية"، عالم أسطورى، مقدس وخائف من الآلهة، أبطال وشياطين من كل الديانات، العالم المجهول الآخر(لما وراء الموت وما وراء العالم المحسوس)العالم المرغوب والخائف من كل الخرافات، إلخ. وأيضا العالم الأفلاطونى للأفكار المطلقة ولكل المثاليات الميتافيزيقية التى تتبعها، الحقيقة اللاشعورية والمستترة للتحليل النفسى والأنماط المثالية، الحقيقة المتلاشية للأحلام أو الحقيقة المجرية والحسية فى حالات غير عادية من الوعى. نجد أنفسنا أمام مستوى من الحقيقة لا يستطيع أن يكون مؤكدا بالطريقة نفسها التى يمكن أن يؤكد بها) MRالعالم الحقيقى) فى المستوى الأول، حيث انه يعتمد بخاصة على تصرف وخبرة الفاعل عند منحه لدرجة من الحقيقة كبيرة أو صغيرة. تعتبر التجريبية، العقلانية، الآلى أو المادى، مثل كل نوع من اللاإرادية، تجاوز للحقيقة على أنها عدم واقعية، وهم، خداع، شبحية، خرافة أو جهل، أو، كعالم غير موجود، مخلوق ببساطة من الخيال أو العقل البشرى. الجدل الأساسى هو أن تلك الحقيقة لا تستطيع أن تكون مدركة

بالحواس ولا ظاهرة بوسائل عقلانية أو علمية، ولذلك، يكون تأكيد وجودها ليس أكثر من مجرد نموذج على اللا معقولية. فيشبهون هذه RTR بـ RI أو الحقيقة الخيالية بنقاء. ويفكرون إذا كان لهذه الحقيقة منفعة أو قيمة حقيقية، فسيكتشفها العلم، ليحررنا، كما حدث على مدى التاريخ، من اللا معقولية، الخرافة والجهل الخاص بالتفكير البدائى. واليوم بالرغم من ذلك، فان لهذه العقلانية الراديكالية أساساً علمياً يكتشف العلم كمية كبيرة من الظواهر التى لا يستطيع وضع أي تفسير حولها. لكن، إزاء صعوبة وضع حدود دقيقة بين الحقيقة والفانتازيا، تميل الغالبية إلى الرفض لكل معقولية_على أنها غير معقولة، أى افتراض عن"الحقيقة الغير حقيقية"، سيقول إنها خارقة للطبيعة أو ببساطة غير معروفة. ليس بسبب الخوف من المجهول فقط، بل بسبب الخوف من أن يتزعزع العالم المألوف والمعروف ويتوقف عن كونه عالماً كاملاً، ثابتاً ومؤكداً، مثبتاً بحواسنا أو بالعلم، الذى تتأسس مكانته، بخاصة، على الانجازات التكنولوجية التى نستطيع جميعنا التحقق منها كل يوم فى واقعنا الأكثر إلحاحا. بالرغم من ذلك، فإن الحضور للمتجاوز أسفل العديد من الأشكال والعقائد، اللاشعورية فى جزء كبير، هو حدث لا جدال فيه على الإطلاق، لا يكفى رفضه حتى يتوقف عن أن يهمنا، يزعجنا ويوقظ أكثر الرغبات والمخاوف الغير متوقعة. وهذا يحدث، ليس لأننا نعتبره حقيقة خيالية ببساطة، بل لأننا نمنحه فقط مستوى مختلف من الحقيقة عن الفانتازيا أو الخيال.

أراد فرويد أن يجد تفسيرا علميا لهذه الرغبات المتجاوزة للحقيقة وللأشكال التى تبنتها تلك الرغبة من خلال الحلم والمرض الذهنى أو النفسى. فى العمق،

أعتبر أيضا اللاوعى كحقيقة "غير حقيقية"، بمعنى أنه كان بناءً خيالاً للفاعل الذى لم يكن على أتفاق مع حقيقة العالم المؤثر أو الفعلى. التحليل النفسى الفرويدى هو صيغة توفيقية من العقلانية:تريد تفسير الحقيقة المتجاوزة(التى لا يمكن إدراكها، المستترة فى اللاوعى) للفاعل كشئ خطأ (اللاوعى ليس له مراجع حقيقية فى العالم الحقيقى، أنه بناء شبحى للفاعل، بالرغم من إنه يوضع حول تجارب حقيقية)، فى الوقت نفسه الذى يمنح فيه عالم اللاوعى وجود حقيقي، حيث أنه يفسح المجال إلى المرض النفسى. يعتمد منهجه العلاجى على تقديم ما هو غير واقعى إلى الواقع(الذهاب مما هو مانيفستو إلى ما هو ظاهر، مما هو غير معقول إلى ما هو معقول)، لأنه لا يعتقد ان عالم اللاوعى ذلك ليس له منفعة فى حد ذاته، حيث أنه ليس له أى أساس فى الحقيقة الخارجية أو بعيدا عن الفاعل. اللاوعى هو نوع من التفكير الغير عقلانى، سحرى أو بدائى، موجه من قبل"مبدأ اللذة"، أو، أنه لا يتقبل "مبدأ الحقيقة". الحقيقة الوحيدة الحقيقية، فى نهاية الأمر، بالنسبة لفرويد، هى الواقع الحقيقي. أفترض التحليل النفسى أحد المجهودات الأكثر حمية وهوسا لإضفاء الطابع العقلانى على تلك"الحقيقة المتجاوزة الذاتية". هدفه علاجى، أكثر من تفسير لمعنى وطبيعة تلك الحقيقة المتجاوزة، ما يفعله هو إقناع الفاعل بصفته الغير حقيقية والغير عقلانية. لم ينل العالم المكتشف من قبل فرويد، بقوانينه وعمله، بالرغم من ذلك، وبالرغم من جهوده، القبول بالكامل كحقيقى أو علمى(لا توجد إمكانية لتفنيد هذا)، ولم يتجرأ التحليل النفسى أيضا على قبول أو أن يأخذ "بجدية" تلك الحقيقة المتجاوزة(الأحلام، التجارب، الخبرات الغريبة على الفاعل، الأساس الموضوعى للشهوات والرغبات، إلخ). الجدال بين فرويد/يونج واضح جدا فى هذا

الصدد[٩٨].

RTR لها علاقة وثيقة بالفن والأدب، ليس فقط فى أساسهما، بل فى شكل ومحتوى الكثير من أعمالهما. سيكفى ذكر الأهمية التى منحتها السيريالية للأحلام، للاوعى وللحالات الغير عادية للوعى. ومن كل هذا تغذى ابتداء من الطليعية، الفن، الأدب والمسرح المعاصر. ما نسميه حالات متغيرة أو غير عادية للوعى[٩٩] لها أهمية خاصة فى الفن والمسرح الحالى بمعنيين:١) كموضوع متكرر للأعمال، مقدما دائما تقريبا اعتبارا من الشخصيات "الغير عادية"، الإشكالية، المريضة، المجنونة، اليوتوبية، إلخ، ٢) كمنهج "للإلهام" أو مصدرا للكتابة والإبداع. كل الأدب المعاصر مخترقا من قبل شخصيات"غريبة" وتجارب غير عادية للوعى التى تمجد وتثنى على الجنون(منذ ثريانتس وحتى أرتاود) أو من الغير معقولية والأحلام(السيريالية)، الانتقال والوصف لتجارب من الهلاوس بقليل أو كثير(منذ الرمزية وحتى الآن)، البحث عن غيبوبة وتجارب عن"حقيقة أخرى"(جروتوفيسكى والطليعيين، على سبيل المثال)، إلخ. الأنثروبولوجيا، تقربنا من الفهم والتقبل لثقافات أخرى، تخلق أزمة النعرة العرقية الغربية و لقد ساعدت بمقياس أكبر على أعادة تقييم كل هذا العالم المتصل ب RTR، جزء لا ينكر من الحقيقة الكلية التى تتأسس عليها ثقافتنا، بعيد عن مستوى الحقيقة أو الاتساق الذى نمنحه للعالم التى تظهر فيه تلك الحقيقة المتجاوزة. فى المسرح نجد أنفسنا فى كثير من الأحيان مع الحضور لتلك الحقيقة الأخرى، فنجد أنفسنا مجبرين على تسميتها بأساليب كثيرة. ولقد ساهم العلم أيضا فى إضفاء معنى على هذه الحقيقة المستترة أو الغير مرئية، لكن المختبرة أو المحسوسة،

حول التى لا نستطيع تأكيد ولا إنكار وجودها الحقيقى أحيانا، حيث إننا نثق فى بعض الأحيان بها بشكل مطلق وأحياناً أخرى نضطرب ونغرق فى الشك وبالقدر نفسه تقدم لنا بواسطة أوهام ضبابية من خلال دلائل مثبتة يستحيل إنكارها. على سبيل المثال، عندما تصدى Francisco Gutierrez Carbajo لتحليل مسرح ألفونصو باييخو، وجد نفسه فى حاجة إلى التحدث عن"واقع ظاهر الوجود، واقع محاكى، واقع فرعي "ليشير إلى تلك الحقيقة الأخرى الشديدة الحضور فى أعمال هذا الكاتب. كما يقول:

لا تظهر الحقيقة وجها واحدا فقط، رغم أنها تبدو كذلك عند النظرة الأولى، الوجه الذى تظهره يكون فى الوقت نفسه متضمنا ومفسرا للمعاكس. (. . .) الحقيقة شكل متعدد الأسطح بطريقة رهيبة، والواقعية المهيمنة تظهر لك السطح فقط. تفسر لك، لكنها لا تضمنك(٢٠٠١ : ١٩).

أن الحقيقة متعددة الأسطح يعنى أنها شئ آخر وأكثر تعقيدا، إنها ما يعرفه الحس العام كحقيقة عادية أو حقيقة واقعية. واقعية محدودة لعرض هذه الحقيقة تكون محددة قليلة المنفعة فى المسرح. على النقيض، يفتح مفهوم للعالم مؤسس على "تعددية ما هو حقيقى"، أبواب المسرح على عوالم فنية ذات معنى وعمق أكبر بكثير، كما يظهر لنا مسرح ألفونصو باييخو:"ليس أنه يريد أخفاء الحقيقة:بل معرفة أنها جماعية ومتعددة الأسطح، إن الشخصيات التى تسكنها متنوعة أيضا وأننا نستطيع فقط اكتشاف تعددية من الأصوات ومجموعة من الإشارات"(Gutierrez Carbajo 2001 : 56).

من أجل فهم أفضل لهذه الحقيقة المتجاوزة وعلاقتها بالمستوى الثالث من الحقيقة، RI أو الحقيقة الخيالية، سيكون من المناسب توضيح جذورها بشكل أفضل، الذى هو ليس شئ آخر غير الخاص بالتلقى الخاص الإنسانى وبطبيعته المحددة والمبنية مسبقا. لقد ذكرنا أننا لا نرتبط بالحقيقة نفسها، بل بالصور والعروض المبنية والمتعلمة من خلال اللغة. عند انتباها للصفة البينية والمحددة مسبقا لإدراكنا، نكون على وعى بأن شيئاً من الحقيقة يهرب، بأنه يوجد هناك شئ لا نستطيع حبسه فى صور وكلمات. هذا الشعور بوجود شئ فى الحقيقة يهرب منا، أنه يقاوم تعلمنا وفهمنا، لكننا نستطيع الوصول إلى "أن نشعر" أو "نشعر مسبقا"به، هو أصل كل نوع من أنواع ردود الأفعال، منذ الواقعية المعرفية حتى المعتقدات الأكثر عدم معقولية وعدم دقة، من التجارب الروحانية أو الشعرية حتى الشك الأكثر راديكالية والرفض لكل نوع من الوهم الذاتى. يجد الفن حل مرضياً (مرضيا نسبيا) بتقديم مخرج للانجذاب، التردد والشك الذى يحدثه بنا وعى تلك الحقيقة الأخرى. إذا كانت الحقيقة شيئاً آخر وأستطيع الشعور بذلك الشئ الآخر، لا أن أتخيله فقط، فإن الحقيقة المتجاوزة تكون مصدراً لتجربة جمالية غير عادية تحدث متعة جديدة:الشعور بما هو حقيقى. الاعتقاد فى تلك الحقيقة المتجاوزة يمكن ان يعنى، ليس مهربا، بل تعطش للحقيقة، للاتصال الأكثر واقعية ومباشرة مع حقيقة العالم، التى تهرب منا.

شئ يخرجنى من روتينى الذهنى-يدفعنى، بالمعنى الأساسى للمصطلح. الحقيقة؟ لا. انتهى بتكوين خبرة- مهما كانت ضئيلة- عما سأسميه حقيقى. التفرقة التى تبدو لى أساسية إذا رغبت فى تجنب السقوط فى ارتباك

مزدوج:الخاصة بالواقعية التى تتصنع تقديم العالم لنا "كما هو"، بينما الشئ الوحيد الذى نقدمه عنه هو صورة- تشكيل مشفر(سأسميه "حقيقة")- الخاص بالشكلية التى تشجب المكون اللفظى لكل حقيقة وعليه، الوهم الواقعى، الذى ليس كالأدب والشعر بل كعمل عن وحول اللغة بلا أية غاية إلا هو نفسه. لذلك، فان الواقع هو هذا الوصف للعالم الذى يسكنه كل إنسان منذ ميلاده من خلال اللغة التى يتحدثها، سيكون ما هو حقيقى هو ما يغرقه:اقتحام ما هو غريب فى التنظيم الجيد للوجود. غريب خاص جدا، بالرغم من ذلك، بدلا من أن يجعلنى أهرب من العالم الذى يحيط بى، يجعلنى أراه فجأة وكأنها أول مرة. يوضح Clement Rosset أن اختلال عنيف، أخفاق، كسر محبب، يمكن أن يضع من يعانى فى مواجهة ما كان موجودا هناك بالرغم من أنه لم يره:ويصبح المزيد من تفاهة ما هو يومى حاضرا فجأة بأساسه التافه. يمكن أن تقود تجربة من عدم التوافق بطريقة أقل إيلاما، وأكثر إبهاجا، الفن، الأدب والشعر، على وجه الخصوص ((100) (91: Ancet1999

عند الحديث عن هذه التجربة للحقيقة المتجاوزة فنحن نفتح الباب لتفسير ما سمى تجاوز اليومية، عدم الاستقلالية وتجاوز العقلانية، تعتبر وسائل وتأثيرات للغة الأدبية أو الشعرية ابتداء من الشكلية الروسية. نلخص قائلين إن الفن يهتم ليس بالحقيقة الحقيقية، بل بما هو حقيقى، المفهوم على أنه تجربة أو اتصال مباشر مع ذلك الذى تنكره أو تجعله اللغة العادية والإدراك المألوف، بسبب طبيعتها الخاصة وغائيتها، مستحيلا. كيف نبنى طريقا بين هذين الإدراكين سيكون المادة الخاصة بالفن، هناك حيث يجب أن يعمل الفنان بطريقة خاصة.

يتبقى لنا توضيح المستوى الثالث من الحقيقة التى أسميناها حقيقة خيالية (RI) المرتبطة بحميمية شديدة مع الأدب، الفن والمسرح. باختلاف عن المستويين السابقين، ينتج الخيال حقائق لا تحتاج لأن تكون مشيرة إلى حقيقة خارجية أو منفصلة عن الفاعل. الحقيقة الخيالية توجد فقط كبناء ذهنى، بعيدا عن محتواها المرجعى. لذلك، فهى ذاتية دائما. بالرغم من ذلك، يمكننا موضعة تلك الحقيقة الذهنية أو الخيالية من خلال اللغة و/أو بواسطة عملية من إضفاء الطابع الموضوعى، إضفاء الطابع المادى أو التمثيل المادى. هكذا، فان قصة هى الترجمة أو البناء لحقيقة خيالية من خلال الكلمة، الشئ نفسه يمكن أن تكونه قصيدة أو مشهد مسرحى. نستطيع أيضا موضعة حقيقة خيالية بواسطة لوحة، جزء من لحن أو فيلم. ما يهمنا هو أن نبرز الآن الأصل الذهنى والخيالى لهذه الحقائق. يعمل الخيال حول البيانات والتجارب الحقيقية المعاشة من قبل الفاعل لا يغير طبيعة هذه الحقيقة الخيالية. نسميها خيالية بمعنى أرحب، حيث أننا لا نحددها بالعروض الأيقونية والبصرية، بل بأى عرض ذهنى ذى طبيعة حسية(صوتي، ملموس، عن طريق الشم، واضح، إلخ). نستطيع التحدث، فى هذا المعنى، أيضا عن التفكير الخيالى. المهم هو أن يكون وعى الفاعل-والمتلقين للإنتاج الخيالى أيضا- ذا طبيعة ذاتية وذهنية لهذه الحقيقة المختلقة والمبنية، أو، ألا تتظاهر بإعلان صحتها أو إثباتها بعلاقتها مع الحقيقة الحقيقية، بل إنها تبنى بعيدا عن الحقيقة الموضوعية. نستطيع أن نقول إنها حقيقة فى ذاتها ذاتية المرجعية أو مكتفية ذاتيا.

RI لها نموذجان:المتخيل (RFc)والغير متخيل (R-fc). تضيف الحقيقة الخيالية المتخيلة عنصرا على الصفة الخيالية لهذه الحقيقة:التقديم بطريقة واعية ومتعمدة كأنها غير حقيقية، كحقيقة منفصلة عن الواقع الحقيقي باتفاق وقرار من الفاعل المنتج أو المبدع لتلك الحقيقة الخيالية. لن يكون الخيال خيالا إذا لم يتقبل على هذا النحو[١٠١]. يقتضى هذا أسلوب لبناء ونقل تلك الحقيقة الخيالية المختلفة عن الحقيقة الخيالية الغير متخيلة. فى هذه الحالة، رغم معرفة أن الحقيقة خيالية، لا تقدم لنا كمنفصلة كلية عن الحقيقة الواقعية، حيث أنها ترتبط بتجربة الفاعل. هكذا، قصيدة هى حقيقة خيالية، لكن الفاعل لا يبنيها حتى نعيشها كخيال، بل ببساطة كحقيقة خيالية. نقول ان الحقيقة الخيالية الغير متخيلة لا تحدد انفصالاً قصدياً مع عالم الحقائق الأخرى(عالم ROوعالم (RTR، بل أنها تترك مكاناً للاتصال الحقيقى مع هذه العوالم الأخرى الحقيقية حتى ينقلها الفاعل أو يعيد ملئها بتجربته الشخصية. لا تتوقف عن كونها حقيقة خيالية، لا يدعى تحويلها إلى حقيقية واقعية، ولا حتى متجاوزة، لا يتظاهر بكونه شيئاً آخر، لكنه، فى الوقت نفسه، يعرض شيئاً ليس متخيلاً، بمعنى أنه يمكن أن تكون معاشة ومجربة حقيقة من قبل الفاعل، كما فى حالة الشعر[١٠٢].

يمكن أن تبنى الحقيقة المتخيلة أنواعاً مختلفة من العوالم، عوالم ممكنة أو عوالم مستحيلة من خلال وجهة نظر الحقيقة الفعلية(عوالم حقيقية) أو عوالم محتملة أو غير محتملة من خلال وجهة نظر تماسكها أو صلابتها الداخلية(عوالم خيالية). تنشأ هنا علاقة بين الخيال والحقيقة، ليس لإلغاء

الصفـة الخيـاليـة لـRI، بل لأن كل RIلهـا بالضـرورة محـتوى حـقيـقى يضـعنا، بطريقة لا مفر منها، بكونه مبنيا من صفته الخيالية الخاصة، على اتصال بعوالم حقيقية (MRأو .(MTRحقيقة تكون خيالية ليس بسبب كونها حقيقية بالمعنى نفسه الذى تكونه الحقائق الفعلية للعالم الأول أو العالم الحقيقى، حيث إن هذا المستوى من الحقيقة المختلف يعرف بالضبط بالتعارض مع .MR

يوجـد قطبـان داخل هذه المرجـعيـة للعـالم الحـقيـقى الذى يتـضـمنه الخيـال بالضـرورة:القطب الـواقعى والقطب الفـانتـازى. الـواقعى يشـدد على التشـابه أو القـرب للخيـال مع العـالم الحـقيـقى، القـطب الفـانتـازى ينفـصل عن القـوانين والمحتويات لذلك العالم الحقيقى. تبنى العـوالم المتخيلة الواقعيـة بالاتفاق مع احـتمـاليـتهـا للوجـود فى العـالم الحـقيـقى، تحـدد العـوالم المتـخيلة الفـانتـازية الاستحالة للوجود فى العالم الحقيقى المعروف. بالرغم من ذلك، العوالم المتخيلة الواقعيـة مثل الفانتازية لا تتوقف أبدا عن كونها خيالية ومتـخيلة، وهو السبب فى أنها لن تـكون أبدا نسخاً أو استنساخاً من العالم الحقيقى، بعيدا عـن أن البعض والبعض الآخـر يختـبـر صـلابة أو أسس العـالم الحـقيـقى، كـمـا يحـدث على وجـه الخصوص فى الأدب الفانتازى.

نقـول، حتى ننهى شـرح رسـمـنا البيـانى، إن هذه العـوالم الثـلاثة، العـالم ١ أو MR، العـالم ٢ أو MTR، والعـالم ٣ أو MI، تشكل العـالم الكلى أو MT، لكنهـا تحـافظ على عـلاقـات وثيقـة بين بعـضـهـا البـعض، معـتمـدة على الأسلوب الخـاص للعـلاقـة التى تبنيها الذوات والثـقـافـات. الانفـصـال، فـيـمـا عـدا إلى ذوات شـديدة التعقل أو صـارمة، ليس كليا أبدا. من جانب آخر، ينتـج التطور التاريخى باستمرار

تغيرات وتعديلات، يمحو حدود ويعيد تعريفها[١٠٣] علاوة على ذلك، تكتشف المعرفة الموضوعية حقائق جديدة أو أساليب جديدة من التفسير للحقيقة، أيضا لا يجب، اعتبارا من عمليات أخرى كثيرة من بينها، رمزية، ثقافية ونفسية، أن نحط من قدر تأثير الفن، الأدب والمسرح. تنتج هكذا وصلات ومعابر من حقيقة إلى أخرى، تجبرنا على أعادة وضع بنية معرفية ثابتة. لقد ميزت الثقافة الغربية، تحديدا، بالقطع الدائم للحدود المبنية للحقيقة، بخاصة ابتداءاً من النهضة وبأسلوب أكثر تعجلا منذ القرن الثامن عشر. كنتيجة تغير مكان وأهمية، داخل الحقيقة الكلية، الدين، الفن، العلم، على مدى هذه القرون، حيث أجبر كل اكتشاف جديد أو تقدم معرفى على إعادة وضع بنية لتلك الحقيقة الكلية، بمستوياتها المتنوعة عن الحقيقة، التى يتأسس عليها أى مجتمع. نستطيع أن نؤكد إن كل مجتمع يحتاج لتعريف هذه المستويات الثلاثة من الحقيقة المحددة ويحتاج بالإضافة إلى ذلك إلى وضع مكانة لها، أنه شرط أساسى لأى تفاعل اجتماعى التشارك باتفاقية صغيرة عن الطبيعة والحدود الرمزية للحقيقة. يضطلع كل فرد، بدوره، بأسلوب شخصى بتلك الحدود، يستطيع أيضا أقامة مكانته الخاصة الدالة. وعليه، بالنسبة للبعض(متضمنة أفلاطونية وهيجيلية)يمكن أن تشغل الحقيقة الغير مرئية أو المتجاوزة للحس التى يفرضها الدين وتعتبر موجودة فعلا، المكان الأكثر أهمية باعتبارها المصدر أو الأصل لكل ما هو حقيقى معلن أو مرئى. بالنسبة لعالم الكم فما هو معروف شديد الأهمية مثل ما لا نزال نجهله عن حقيقة الكون. بالنسبة لشاعر، يمكن ان تكون الحدسيات أو التجارب لحقيقة مستترة أو حسية أكثر أهمية من الإدراكات المباشرة. بالاتفاق مع الحالة الشخصية، المصالح الخاصة، التجربة أو الرغبات الغير مرضية،

يختار كل فرد من الحقيقة الكلية ذلك الذى يهمه حقيقة أو يشغله، منحيا جانبا أجزاء كاملة أو عوالم كاملة لا يمكن إدراكها لأى سبب من الأسباب، من عدم القدرة حتى فقدان الاهتمام، بالكيفية نفسها يستطيع فرد آخر تركيز انتباهه وفضوله على مجالات للحقيقة مختلفة تماما عن أذواق الغالبية. فى النهاية، يدرك كل فرد، داخل الحدود التى يفرضها المجتمع والمجموعات المنتمية، ويصنف حقيقة هذه العوالم الثلاثة((MR- MTR ? MIبطريقته، لأن الأكثر أهمية ليس مستوى الحقيقة التى تمنحها لكل عالم بقدر المعنى الذى تمنحه كل حقيقة مادية[١٠٤]. تنشئ هكذا تبادلات وأبعاد بؤرية للاهتمام تستطيع أن تتغير على مدى الحياة وأيضا تبعا للسياقات التى يوجد فيها الفرد. لقد فهم الإنسان المعاصر أن الحقيقة معقدة، أن ما هو واقعى حقيقة لا يتلاءم دائما مع الخاص أو المهم، أن المتعة والسعادة لا يتكونان فقط من تشكيل أو تحديد الأفعال والتوقعات للعالم الذى يمكن إدراكه أو الحس العام، أن جزءاً كبيراً من الدوافع الحيوية الأكثر عمقا لا تستطيع أن تكون مشبعة بالتناسب مع تلك الحقيقة الوحيدة، إلخ. أيضا يتحامل، من جانب آخر، على الخرافة أو الخداع، على الهذيان أو فقدان المعنى للحقيقة المؤثرة. يزيد العلم، بالإضافة إلى ذلك، كل يوم شعور زائل بالحقيقة كيقين مطلق، يحرره من جانب من الحدود الضيقة للعقل والحس العام(من المعرفية والواقعية الساذجة للمعانى والدلائل المباشرة)، لكن من جانب آخر يغرقه فى الشك والخوف من أن يصبح العالم لاشعورى أو فوضوى. المسرح، كما قلنا بالفعل، يولد ليكسر الحدود الصارمة التى يحاول النظام الاجتماعى بها تشكيل الحقيقة الكلية(ليجعل الاهتزازات أقل اضطرابا حول صفة الحقيقة)أو، على النقيض، للتأكيد على نظام ذى علاقة هرمية بين العوالم

الثلاثة المحددة.

تكون هذه العوالم الثلاثة فى تفاعل دائم. نستطيع تخيل خمسة أساليب من العلاقة:

١) الانفصال، التفرقة، إقامة المراتب للحدود :إنه الأسلوب المفضل للعقل والحس العام، حيث إنه يؤكد النظام والاستقرار الرمزى للحقيقة حول الوضوح المباشر.

٢) الاتصال، الاقتراب، النفاذية أو التوزيع للحدود :إنه الأسلوب المفضل للأشكال الذاتية للتفكير. يقيم الفاعل مناطق من الانتقال والتحويل بين الثلاثة مستويات من الحقيقة، مستجيبة إلى الحاجة للتجربة، لاختبار الحقيقة الكلية والشعور بترابطها مع كل الموجود.

٣) تقاطع، إقامة مناطق وهيئات عامة، تماثلات، اشتراكات:تحافظ على التفرقة لكنها تؤكد على ما هو مطابق أو مشابه. أنه أسلوب كل العقائد الغير حاسمة، التى تتقبل فيها الحقيقة المعرفية، وتمنح الحقائق الأخرى حالة رمزية مشابهة.

٤) انصهار، غير مبهمة، خلط أو ارتباك:هنا نستطيع إيجاد تنوع كبير للأشكال أو أساليب العلاقة بين هذه العوالم الثلاثة، من الجنون، الذى تختلط فيه المستويات الثلاثة من الحقيقة، مانحا الخيال صلاحية، عدم تمييز، حتى الدين أو السحر حيث النظام المستتر للحقيقة الغير مرئية هو المبدأ الرئيس

والدعامة لكل موجود، أو الأحلام، التى لا تستطيع فيها أيضا إنشاء انفصال حاسم بين الفانتازيا والحقيقة.

٥) تبادل، نقل، إبدال:هو أسلوب الفن، الأدب والمسرح، الذى يمكن أن تتحول فيه حقيقة من النوع ١) (RO) إلى النوع ٢) (RTR) أو إلى النوع ٣) (RI) وبالعكس، بكل التركيبات الممكنة.

كما يمكن طرحه، ليست الحقيقة الكلية أو RT، بمستوياتها المختلفة، ترتيب ومكانة رمزية، شئ معطى، مصنوع، تام، بل إنها تخلق، تبنى وتدعم باستمرار وبشكل أساسى من خلال، اللغة والمؤسسات الاجتماعية. تؤكد كل ثقافة، من خلال اللغة والمؤسسات بخاصة على تفرقة أساسية:ما هو حقيقى فعلا أو"واقعى حقيقة"لما هو ليس كذلك. بما انه ليس من السهل التفرقة أو التأكيد على درجة أو مستوى الحقيقة لجزء كبير من الأحداث والحقائق لهذا العالم (من خلال أفكار وغايات الآخرين، حتى الأساس أو الحقيقة النهائية للمادة والطاقة)تكون صعوبة بناء معيار موضوعى وحاسم لما نفهم من الحقيقة، إجمالا، هى البناء والمحافظة على نظام رمزى واجتماعى عام يقتضى الوجود لأجهزة أو وسائل خاصة ليؤكد اتفاقاً أو موافقة أساسية لحدود الحقيقة. فى الحقيقة، منذ ولدنا، ونبدأ بالأسرة، فإن المجتمع يمارس "ضغطاً" على الفرد حتى يتعلم أن يدرك، يميز ويمنح حقيقة إلى العالم بأسلوب مشابه لكيف أن كل أعضاء الثقافة نفسها يكونون بحاجة ومجبرين على فعلها. يوجد تنوع كبير لآليات ومؤسسات تستخدم لتشكيل ذلك النظام الرمزى العام والحفاظ عليه: العام:مدرسة، قوانين، سياسة، دين، وسائل اتصالية، إلخ. (ما أسمته البنائية الماركسية"أجهزة

أيديولوجية")، والفن أيضا، الأدب والمسرح. فى هذا المعنى، يستطيع المسرح أنجاز وظيفة من المقاومة والشجب إزاء أى فرض لنظام رمزى يبنى، من خلال أجهزة قوية للقهر(كالتليفزيون أو الدعاية) حقيقة "خاطئة"، مثيرة، بواسطة التشغيل للحقيقة الاجتماعية والإنسانية الخاصة(١٠٥).

إذا طبقنا المخطط التصورى المقترح على دراسة المسرح نستطيع بواسطة هذا الرسم البيانى، الخاص بتعددية حقائق وعوالم، أن نورد سلسلة من الافتراضات أو الاقتراحات:

١- المسرح حقيقة حقيقية:يقدم لنا العالم التمثيلى على أنه حقيقة مكانية-زمانية مدركة بطريقة مباشرة.

٢- المسرح نشاط حقيقى:تتحقق الممارسة التمثيلية من قبل أشخاص العالم الحقيقى.

٣- المسرح أيضا حقيقة خيالية متخيلة:الحقيقة التمثيلية والأشخاص الذين يمثلون فيه هم إضفاء للمادية أو التجسيد لعالم ولأشخاص خيالية ومتخيلة.

٤- يبنى المسرح بعلامات لفظية وغير لفظية حقيقية يمكن إدراكها بطريقة مباشرة :أصوات، تعبيرات، إيماءات، ألوان، أضواء، أشياء، أحجام، ضوضاء، حركات.

٥- لكل علامة مسرحية مرجع متخيل يمكن أن يكون بدوره حقيقى متجاوز للحقيقة أو خيالى.

٦- المتفرج هو المتلقى لحقائق مدركة تكون، فى الوقت نفسه، متخيلة. ولابد من أجل بناء المراجع المتخيلة للعلامات المسرحية الحقيقية أن تشير إلى عالم حقيقى، عالم متجاوز للحقيقة أو عالم خيالى، لكن هذا لا يغير الصفة المتخيلة أساسا لعلامات ومراجع العرض المسرحى.

٧- يمكن أن يبنى المسرح حقيقة متخيلة واقعية، حقيقة متخيلة فانتازية، أو يمزج بين الاثنين، هذا يعنى، الحقائق والعوالم الممكنة مثل الغير ممكنة(تبعا للعالم الحقيقى). تكون حقيقية أو فانتازية، ممكنة أو غير ممكنة، دائما ستكون حقائق وعوالم ذات طبيعة متخيلة بهيئة الواقع الحقيقي.

٨- تفرض الصفة الحقيقية بالضرورة والمدركة للمسرح تحديدا ماديا وزمنيا على الخيال المتخيل. عند كونها بالإضافة إلى ذلك، نشاط محقق من قبل كائنات إنسانية، تنتج انتقال مباشراً للخيال إلى العالم الحقيقى. الواقع الحقيقى وليس المتخيل تكون دائما حاضرة فى المسرح كمرجع مباشر أو مدرك بطريقة مباشرة (الفضاء المعمارى الحقيقى، جسد الممثلين، الأفعال المادية، العلامات المسرحية)، مرجع لابد وأن يمحى ليبنى عليه أو به، المرجع المتخيل. والمرجع المتخيل، بدوره، يبنى بالتشابه أو بالتناقض مع مراجع العالم الحقيقى[١٠٦]، وهو ما يقتضى انتقالاً متزامناً للخيال إلى العالم الحقيقى من جانب المتفرج.

٩- التأثيرات (محفزات، عواطف وأفكار) التى يحدثها المسرح فى المتفرج هى حقائق لا يمكن إدراكها وخيالية ذات طبيعة ذاتية. الإظهار الحقيقى لهذه التأثيرات، بالرغم من ذلك، أجل يمكن أن يكون مدركا، محللا ومقيما موضوعيا.

١٠- يبنى المسرح بطريقة خيالية بواسطة اللغة الشفهية أو اللفظية. اللغة فى المسرح حقيقة حقيقية(نص مكتوب) يمكن أن تفسح المجال إلى حقيقة أخرى حقيقية(العرض الذى يتضمن فيه النص المنطوق). لذلك، فإن للنص المسرحى المكتوب، مرجعاً حقيقياً الذى هو العرض. لكن، علاوة على ذلك، اللغة المكتوبة بشكل حوارى، لها مراجعها الخاصة الدلالية المادية التى هى نفسها الخاصة باللغة العادية. وحتى تستطيع تلك المراجع الحقيقية(للعالم الحقيقى، المتجاوز للحقيقة أو الخيالى)التحول إلى مراجع متخيلة، فلابد وأن تكتسب معنى سياقى متماسك مع العالم العام للعرض المتخيل.

١١- المسافة بين المحتوى الدلالى الحقيقى للعلامات الشفهية المسرحية(مدلول) ومعناها الجديد الدلالى السياقى والمتخيل(معنى) يمكن أن يكون كبيرا أو صغيرا، حسبما يحاول البناء أو الاختلاق لعالم خيالى متخيل واقعى أو عالم فانتازى، لكن سيكون دائما من الضرورى انتقال، تغيير ومقارنة استبدالية بين المراجع الحقيقية والمراجع المتخيلة.

١٢- التناقض الأساسى للمسرح يتكون من خلق واقع حقيقي حقيقي فقط بشرط أن يتوقف عن كونه كذلك فى الوقت نفسه لتتحول إلى حقيقة خيالية، مختلقة ومتخيلة التى، بدورها، لابد وان تكون مدركة بطريقة مباشرة. لذلك فان المسرح يشارك بمستويين متعارضين من الحقيقة:الحقيقة الحقيقية والحقيقة الخيالية، الحقيقة وعدم الحقيقة. تسمح هذه الطبيعة الثنائية، بطريقة مميزة، بالانتقال من الحقيقة إلى الخيال ومن الخيال إلى الحقيقة، أو أيضا، من العبور الحقيقى إلى الخيال، ومن الخيال إلى العبور الحقيقى.

١٣- المسـرح، لذلك كله، هو اختـلاق بالضـرورة، إبداع لشئ غيـر مـعـروف، حقيقة لا توجد كالموجودة فى أى من العوالم الثلاثة المحددة، رغم أنها تتشارك معهم جميعا. لا يمكن أن تكون، لذلك، مجرد نسخة من العالم الحقيقى، بقدر ما تتشابه معه. ما هو معروف لا يمكن أن يكون مختلقاً. الواقعية، بهذا المعنى، مستحيلة فى المسرح. أى انتقال أو نسخ للحقيقة يحتاج إلى التحول ليدون فى حقيقة متخيلة ومختلقة. لكن، وفى نفس الوقت، المسرح تقليد، محاكاة أو تمثيل لنشاط إنسانى حقيقى، ولهذا، وبهذا المعنى، لابد وان يكون "واقعياً"أو مقلدا بالضرورة. من جديد، التتصل، التناقض، المفارقة، التعارض المنطقى. تفاعل لعوالم، وليس تضاعف. لابد وأن نضيف للحقيقة وننزع منها "أشياء" حتى نعرضها. بواسطة المحاكاة نستطيع الانتقال من مستوى للحقيقة إلى آخر، ننشئ روابط، معابر، إعادة توازن، بدون أن نقع لا فى التوهم ولا فى الاستسلام أمام حقيقة مسطحة وصارمة تلغى الرغبة. ليست الحقيقة ثابتة، بإمكاننا أن نخلقها ونغيرها، بإمكاننا أن نجعلها، من خلال الخيال، أكثر تشويقا ودلالة. أيضا، بواسطة المسرح، يمكن أن تصبح الحقيقة بالنسبة لنا أكثر غرابة من الخيال، إذن، كما يرى E. Bentley، "الحقيقة أكثر غرابة من الخيال، فلها تماسكا يفتقر إليه"(١٩٨٢: ٤٧).

يخلق المسرح مكان وسط حتى يستطيع ما هو متخيل مرغوب أن يصبح حقيقيا وما هو حقيقى فادح أن يصبح خيالا. نرغب فى جعل الأحلام والرغبات حقيقية، فى الوقت نفسه الذى نحتاج فيه تقليل حقيقة الواقع الحقيقية، وأخذها بجدية أقل. جميعنا نعيش فى ثلاثة عوالم فى الوقت نفسه، عالم MR،

وعالمMTR، وعالم .MIالوصول إلى اتفاق جيد بين هذه المثيلات الثلاثة التى تحضر فيها كينونتنا الحقيقية هو حاجة أساسية، ليس مجرد توصية علاجية نفسية. فى الحقيقة، تسير بنا الحياة فى ذلك. لذلك نحتاج إلى أن نجرب، أن نمتحن، أن نختبر بالحقيقة والخيال. لذلك نهتم كثيرا بحياة الآخرين، لنتعرف على ماذا يمكن أن نتوقع، ماذا نفعل أمام تعقيد وتعددية الحقائق التى تحيط بنا وتثير فضولنا وانتباهنا. نحن لا نريد أن نفوت أى شئ. نحتاج لوضع نظام، التحلى باليقين، نعى بالعالم الذى نعيش فيه، أيضا ألا نحدد، نختبر ونوسع حدود ذلك العالم، لكن علينا تقبل حالة الشك، أن نختبر"على سبيل الاحتياط"، أن نتصرف "كما لو". الحقيقة وعدم الحقيقة، الواقعية وعدم الواقعية. فى الحقيقة، مما نهرب منه من الموت:لا نريد أن نفقد أو نتلاشى فى عوالم متوهمة وغير حقيقية، ولا أيضا أن نحاصر ونموت فى أظلال أو أنقاض عالم عادى وتافه. رغبتنا الأكثر عمقا هى رغبة البقاء، الذاتية والكمال. رغبة لحقيقة كاملة. يخلق المسرح، فى معناه الأكثر حقيقة وعمقا، نماذج وتجارب تستطيع فيها هذه الرغبة التحقق بكيفية ما. إنكار الحقيقة لإعادة صياغتها أو أحالة ماديتها وهكذا، فى تلك الحقيقة الكلية المعاد اكتشافها، يمكن أن تتخذ منها كينونتنا الكاملة ملجأ أو استراحة.

للحصول على تجربة شديدة الصعوبة يخلق المسرح، من جانبه، مستويات مختلفة من الحقيقة.

١) الحقيقة الحقيقية للمتفرج(يكون حاضرا، ينظر، يشاهد، يتفاعل، يقبل العقد الأساسى):R1

٢) الحقيقة التمثيلية أو الحقيقة الحقيقية الخاصة بالممثل(يمثل، يفسر):R2

٣) الحقيقة الإخراجية، حقيقية ومتخيلة، للشخصيات(يمثلون ويتحدثون):R3

٤) الحقيقة الذاتية والخيالية-موضوعية ومعلنة- للشخصيات(يتذكرون، يحكون، يتمنون، يخططون، يشعرون، يحلمون):R4

٥) الحقيقة الخيالية والذاتية الخاصة بالمتفرج(يعيد ملئ، يستدعى، يشعر، يستنتج، يفسر، يقيم): .R5

بإمكاننا تقديم هذه الحقائق الخمسة بواسطة رسم بيانى مثلث الشكل أو هرمى توضع فيه بتداخل تبعا لنموذج بنائى تركيبى(١٠٧) أو ذى مستويات:

هذا يعنى أن R1هى الدعامة الأساسية المبدئية للعرض:تبنى كل الحقيقة المقدمة على حدث ضرورى لحضور حقيقى. يلخص هرم العرض، بدوره، فى المتفرج، فى الحقيقة التى يبنيها هو بطريقة دلالية ((R5انطلاقا من الثلاث حقائق الأخرى(R2- R3- R4). R2الخاصة بالممثل، من جانبه، هى الدعامة أو الحقيقة التى تجعل R3و r 4ممكنتين بواسطة ما يجسم ويحقق الخيال. الشخصيات، من جانبها، لها مستويان من الحقيقة: R3و R4. R3هى القاعدة أو الدعامة الضرورية حتى تستطيع R4الظهور على المسرح. لابد وأن تكتسب أولا الشخصيات المتخيلة مظهرا حقيقيا (تتحدث وتمثل كما لو كانت أشخاصاً حقيقية)حتى تستطيع الظهور أو أظهار "باطنها". يكتسب الباطن(العالم الذاتى والخيالى للشخصيات)اهتماما فى المسرح فقط إذا كان له صلة بوضعه الدرامى،

أى، إذا ظهر ذلك الباطن على أنه حدث مكمل داخل الحدث الدرامى العام. ليس لديه صلاحية "بذاته". لا يستطيع البناء كحقيقة مسرحية اذا لم يكن مؤسس على قاعدة الحقيقة التى تكتسبها الشخصية فى مستواها السابق (.(R3هذه المستويات الخمسة من الحقيقة هى، بالتالى، بينية الترابط والتبعية بالتبادل. العرض كلية مدمجة من هذه المستويات الخمسة للحقيقة. النتيجة هى شئ مصطنع ومختلق ليس موجودا، مثل تلك، فى أى جزء من العالم، ويمكن أن يكون له، وجود مادى، مطلق وزائل فقط. يوجد مسبقا كحقيقة خيالية فقط. ما يحضر، ما يعاد-حضوره، هو حقيقة خيالية، وليس حقيقة حقيقية. لذلك، كل واقعية فى المسرح هى دائما فى المقام الثانى. يقدم العرض حقيقة خيالية والتى هى، بدورها، خيال يقدم حقيقة واقعية، حقيقة فانتازية أو مزج من الاثنين. لا تكمن المشكلة، الصعوبة، فى"نسخ" الحقيقة، بل فى تحويل تلك النسخة إلى خيال(محاكاة). لا تكمن المشكلة، الصعوبة، أيضا فى اختلاق أو تخيل خيال، بل فى جعل ذلك الخيال حقيقيا بواسطة النص والعرض. فى نهاية الأمر، لا يستطيع المسرح التصرف بطريقة مباشرة حول الحقيقة، بل حول العروض عن الحقيقة (١٠٨).

كل واقعية فى المسرح، كنتيجة، هى واقعية صناعية:ليس فقط لأن العرض هو بكل وضوح شئ معد، مختبر ومبنى، بل لأن الحقيقة التى يشير إليها أو يقدمها هى دائما تفسير للحقيقة، وليست أعادة أنتاج أو نسخ موضوعى أبدا. فى هذا المعنى، كل واقعية مسرحية هى خيال واقعى. الاختلاف بين الخيال الواقعى والخيال الفانتازى ليس بالضبط تفرقة مؤسسة على الطبيعة الانطولوجية

للمرجع، بل على قصد كاتب النص المسرحى أو كتاب العرض. فى حالة الواقعية، يوضع الكاتب(أو كتاب) كمشاهد ومقلد موضوعى، مع أنه لا يستطيع أن يكون كذلك إلا عمدا. فى حالة الخيال الغير واقعى، يتغاضى عن هذا القصد ويترك الإبداع حرا. فى الأفتراض الأول، على الخيال والتفسير للحقيقة المبنية بشكل مصطنع التكيف مع ما يفهمه المتلقى من الحقيقة، أى، يدعم الوهم للحقيقة المرجعية الموضوعية أو الأكثر قربا من الحقيقة المشهدية الفائقة التى تريد تقليدها أو تقديمها دائما. فى الآخر، ليس الخيال واقعيا، فهو يبنى أيضا بطريقة صناعية، لابد وان يحترم ويدعم وهم المرجعية المحتمل المختلق بطريقة خيالية بدون أن يضع فى اعتباره أية حقيقة مشهدية فائقة. فى الحالتين، المشكلة التى يطرحها كل كاتب هى الخاصة ببناء خيال محتمل مقبول من جانب المتفرج. فى الواقعية، لابد وان تقترب المخيلة من الحقيقة أو الواقع الحقيقي، فى المذهب المناهض للواقعية، تدعم المخيلة بواسطة التماسك الداخلى للحقيقة المختلقة. كلا الإستراتيجيتين تكونان مهددتين من قبل إفراط فى التوهم أو الاختراق ("التنويم"، يسميه :(B. Brecht التوهم الواقعى أو التوهم الفانتازى(١٠٩). الاثنان ينتهيان باعتباره حقيقى فعلا (يشعران به) ما هو ليس أكثر من خيال:ينسى المتفرجون(أو الممثلون) وجودهم فى المسرح. ما هو صعب، وأساسى، بالنسبة للواقعية مثل ضد-الواقعية، هو الحفاظ على تلك الصفة الثنائية والمتناقضة عما تحدثنا عنه بإسهاب:الحقيقة والخيال. يقدم لنا المسرح على أنه الوسيلة الأكثر أصالة وفاعلية للتوحيد، والتواصل البينى ومواجهة عالم الحقيقة((MRبالعالمين الآخرين(MIو .(MTRالمسرح هو فن الوساطة: يتدخل ليحل "الصراعات بين العوالم".

تتأصل جاذبية الواقعية فى أنتاج تأثيرين متزامنين:الاعتراف والغرابة أو الابتعاد. تؤسس أيضا جاذبية مناهضة الواقعية و"الواقعية الفانتازية" على أثارة ارتكاستين تكميليتين:الاستكشاف والمفاجأة أو الاقتراب. توجد متعة فى الاعتراف بما هو معروف، وأيضا فى الاكتشاف لما هو غير معروف. أيضا نحتاج إلى أن يصبح ما هو مألوف من الآن فصاعدا غريبا أو غير معترف به لنشعر به من جديد كجذاب، الفانتازى والغير منال، بدوره، نحتاج الى جعله حقيقى ويفاجئنا بحضوره وقربه. إذا أصبح المألوف، العادى أو المعروف أكثر غرابة ويعدا(لا يمكن التحكم به)فسيزعجنا ويفزعنا. إذا أقترب ما هو غير حقيقى وخيالى كثيرا أو أثار غضبنا، أيضا ينتج بنا خوفا وعدم أمان. نحن بحاجة إلى الواقع الحقيقي حتى نستقر فى هذا العالم ونسيطر على حياتنا، لكننا نحتاج أيضا إلى تحريرنا من حدود تلك الحقيقة لتوسيع العالم، أو تغييره، وهكذا نعيش تجارب جديدة أو أكثر حدة. فى المسرح نثبت ان الحقيقة العادية والمعروفة يمكن أن تصبح غريبة بواسطة تغير بسيط أو سياقية نصية جديدة. أيضا، يجعل المسرح أكثر الفانتازيات غرابة والرغبات مرئية وحقيقية. الغرابة أمام ما هو معروف، مفاجأة أمام ما هو غير معروف أو مرغوب. ما يتحول فى الحقيقة هو نظرتنا، أسلوبنا فى أدراك وتفسير الحقيقة، ومعه، أسلوبنا الخاص فى إدراكنا وفهمنا لذاتنا، وفى أدراك وفهم الآخر. ما نفهمه هو، حتى يتغير العالم، علينا ان نراه وننظر إليه بعيون أخرى، نسمع بآذان أخرى، نسمع ونفسر الحقيقة بتصرف آخر وعقل آخر. نبعد الحقيقة، نقرب الغير حقيقى. نحول ما هو عادى إلى غير عادى، وبالعكس، يمكن نيل هذا التحول المزدوج بواسطة أجرائين متعارضان:"التجميل"أو"التشوية" . الجمال هو الإبداع لحقيقة مثالية مؤسسة على

مبادئ الانسجام، التماثل، التوازن، الإيقاع، الدمج، الكلية:الفظ أو المشوه هو أبداع لحقيقة يظهر فيها الغير متماثل، الغير متوازن، التجزئة، عدم التناسب و"عدم الاكتمال". بواسطة كلا الأجرائين ومزجهما فى بعض الأحيان، ينال جذب انتباه المتفرج وجعل الغير دال يصبح دالا، والدال بشدة، تافها. يمكن أن يصبح العالم بالعكس:ما هو جدى، دعابة والدعابة، شئ جدى. بالنسبة للحقيقة يزيدها وينقصها شئ فى نفس الوقت. نستطيع اكتشاف ذلك الجمع والطرح عند تأمل المشهد، نعيشه ونفسره. لا الواقعية تستطيع إعادة إنتاج الحقيقة، ولا الفانتازيا تعيش فى الضباب.

لكننا لا نريد خلط الحقيقة بالخيال، بل مواجهتهما. إذا لم نستطع التمييز ومعرفة أن شئ هو الحقيقة وآخر هو الفانتازيا والخيال، فسيتزعزع العالم بأكمله. نستطيع أن نشك، أن نشعر بلحظة من الخوف أو الفزع عند فقدان معنى الحقيقة، لنعود فى الحال إلى استعادته. يؤكد لنا سيطرة عقلنا سيطرة العالم الذى يحيط بنا. توجد متعة فى اجتياز تلك التجربة من الارتياب، لأنها مثل تعلم الخروج من الحقيقة والعودة إليها. كلما كبر الخوف كبر الارتياح والعودة إلى الطبيعية. يساعدنا اختبار ذلك الفقدان للحقيقة فى سياق محكوم(المسرح أو السينما)على تحكم أفضل فى عدم حقيقتنا الخاصة، ذلك التدفق من الوعى حول ما نستطيع أقامته فقط من سيطرة سطحية أو واعية، بينما الجزء الأكبر من نشاطه يبقى غير واعيا ومستترا. تقديم أقصى سرعة، بشكل انتقالى ومحكوم، إلى ذلك العالم اللا واعى الذى تمحى فيه الحدود بين ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى، أنها وسيلة فعالة لإعادة تعزيز سيطرتنا وأمننا، تقديم

مخرج، فى نفس الوقت، إلى مخاوفنا الأكثر عمقا. يتم الخيال الواقعى والخيال الفانتازى، من خلال هذا المنظور، الوظيف نفسهاة، حيث إنهما يستجيبان إلى الاحتياجات الإنسانية نفسها.

تتفادى الواقعية مخاوف العالم الخارجى أو تزين وتحول العالم الخارجى. من أجل تفادى المريع المستتر فى الحقيقة الخارجية(العالم والآخرون)، أو حتى لكشف "الجمال" المقدم فى تلك الحقيقة الخارجية نفسها، تعمل الواقعية على تحويل الحقيقة. تتفادى الفانتازيا المخاوف الداخلية، تمنحها حياة وتجعلها حقيقة لتبعدها أو "تخرجها إلى الخارج":تحرر التوتر الداخلى، تعيد إحياء الرغبة وتبنى محفزات خيالية لتدعم الحافز.

تنتج اليوم ظاهرة جديدة تجبر على إعادة بناء أو خلق حدود جديدة بين الحقيقة والخيال، لكن ليس لتدميرهما. نحن نشير إلى الحقيقة الافتراضية. بين الصور المدركة الحقيقة الخاصة بالعالم الخارجى، والصور المبنية داخليا من جانب الفانتازيا أو الرغبة، تتوسط اليوم بين عالم جديد من الصور التى لا هى خارجية ولا داخلية، بل إنها الشيئان معا فى الوقت نفسه. توجد الصورة الافتراضية بين حقيقة العالم الخارجى وحقيقة العالم الداخلى. أنها صورة حقيقية، خارجية، مدركة من خلال الحواس، لكنها أيضا صورة داخلية، مبنية ذهنيا. تعتمد قيمتها كبديل للحقيقة الواقعية علينا، على القيمة والمحتوى الحقيقى الذى نمنحه لها. وستعتمد تأثيراتها على قدرتنا حتى "نستسلم"، حتى نرتبط بها كما لو كانت واقعاً حقيقياً. عند إضفاء الواقعية على الصور الافتراضية فإننا نمحو الحدود بين الحقيقة والخيال. لكن، وهذا هو أسلوبنا فى

دمج هذه التجربة الجديدة، هذا الخلط بين الحقيقة والخيال يستمر فقط للفترة التى نستسلم فيها لعيش الحقيقة الافتراضية كما لو كانت حقيقية:بينما نكون غارقين فيها نستطيع التوصل إلى نسيان أنها ليست كلها حقيقية، إنها صورة صناعية، لكن، بمجرد أن نخرج من اللعبة أو التجربة، نعود إلى حقيقتنا الفعلية. لقد تعلمنا أن نتأثر هكذا، أن ندخل ونخرج من الحقيقة للصور الصناعية إلى حقيقة العالم، منذ بدأت السينما، وحتى منذ أن وضع التلفاز فى منتصف منازلنا(دائما تقريبا، علاوة على ذلك، فى مكان مركزى). إذا تأمل أسلافنا، سريعا تلك الصور الفيلمية أو الفرضية، فسوف يصدرون، بعد تجاوز الدهشة أو أرضاء فضولهم، رد فعل بشكلين متطرفين:إما أن يأخذوا الصور كما هى، صور نقية خالية من المنفعة الحقيقية، بأبعاد سخيفة، بترتيب غير معقول، إلخ، أو على النقيض، على أنها كائنات أو أشكال حقيقية سيشعرون أمامها بالخوف أو الفزع. سنثبت بهذا الأسلوب أن الصور لا شئ بدون تفسيرها. يقال أن صورة تعادل أكثر من ألف كلمة. يؤدى هذا أحيانا بالبعض إلى إلغاء الكلمات فى المسرح. من المؤكد أن المعلومة الأيقونية كاملة جدا، من خلال وجهة نظر الحواس، أن كلمة:لون، شكل، ضوء، حركة، عمق، سرعة، تركيب، بؤرة، بعد، القدرة على التحويل، على المحاكاة وعلى الاستدعاء. تحتوى الصورة الديناميكية على كمية كبيرة من العلامات والمسودات التى تستميل بشكل مباشر تقريبا انتباه المتفرج. فى الوقت نفسه تختزل قدرتها الخطابية والقيمية، بالرغم من أنها تكون فقط لأن الوسائل الانتباهيه محدودة. لكننا ننسى أن كل تلك الصور لن يكون لها أى معنى ولا منفعة إذا لم تكن معادة البناء ومعادة التركيب ذهنيا فى سياق دال من خلال اللحظة نفسها التى تكون مدركة فيها. لخلق ذلك السياق تتعاون بأسلوب

شديد الفاعلية الموسيقى والأصوات التى تصاحب بشكل دائم تقريبا الصور البصرية والافتراضية، وبخاصة الكلمة، التى لا تستخدم فقط لخلق ذلك السياق، بل لتفسير وتقييم الصور التى، بذاتها فقط، تخلو من القيمة والدلالة. نفترض أننا نرى فى الشاشة رجلا يخرج مسدسا من جيبه ويطلق النار على رجل آخر يسقط على الأرض. يمكن أن تشير هذه الصور إلى قتل حقيقى أو قتل متخيل، تستطيع، أيضا، أن تحول إلى حقيقية لإرباك الشرطة أو شخص آخر، يمكن أن تشير إلى قاتل منحط من جهة غير رسمية، عند أطلاقه النار على الضحية، ينقذ بذلك حياة أشخاص أخرى، أو يمكن أن يكون الشرطى هو من سقط على الأرض والقاتل هو من يطلق النار، أو يكون شئ كان ثمرة تشويش وخطء رهيب، إلخ. سيكون تأثيره على المتفرج شديد الاختلاف أيضا إذا صاحبت الصور موسيقى أو أخرى، داخل برنامج تليفزيونى أو آخر، إلخ.

فى النهاية، كما يمكننا أن نثبت، ليست الصور، فى البداية، مرتبطة بالكلمات، بل إنها تحتاجها حتى تكتسب نفعاً وقيمة، حتى يمكن أن تفسر. نعيش اليوم، كالعادة، فى مجتمع من "الصور والكلمات". المشكلة الجديدة التى نطرحها اليوم هى الخاصة بعدم الاستسلام إلى الافتتان والإلغاء المعرفى الذى تحدثه الصور عند استدعاء انتباه كلى تقريبا لتكون مفهومة، معاشة ومفسرة. تستطيع الكلمات بالرغم من كل شئ، القيام بعمل نقدى حول تأثيرات تلك الصور والتصرف بحرية، مطورة القدرة الخاصة للتحليل، الفهم والتفسير للحقيقة، هذا هو التحدى الذى يطرح للإنسان المعاصر الغزو الكلى تقريبا للصور، صور، نكرر قولنا، لا تقدم لنا بمفردها أبدا، بل بشكل تفسيرى وأيديولوجي. الصور الأكثر

سمية والغير صالحة هى، بلا شك، الصور التليفزيونية، التى تقدم مع نظم من الموضوعية الواقعية. تكشف بهتان هذه الازدواجية للحقيقة، مكتشفة لكل الحيل والأعمال التى بواسطتها تتحول الصور، من خلال أصلها الخاص، إلى "أيديولوجية"(حاملة لتفسير الحقيقة المثيرة)هى أيضا أحد الوظائف الممكنة للمسرح.

بالنسبة لكل هذا، بالنسبة للأسلوب الخاص الذى يبنى فيه الفن الحقيقة المتخيلة، بحيث تصبح واقعية أو فانتازية، يطلق عليها Dario Villanueva بحق "واقعية متعمدة"، أو، تأثير للحقيقة الذى هو "نتيجة للتعاون الفعال للقارئ"(١٩٩٢: ١٢٢)، (المفهومة أيضا للمتفرج).

لنفهم ما ندركه علينا أن نمنحه قصدية، نبنى الحقيقة كحاملة لقصد. يعطى القصد معنى وينظم ما هو مدرك، بدونه لن نفهم شيئاً مما ندركه. يتحد التفسير مع الإدراك، يوجه الإدراك ويستبعد ما لا يتفق مع القصد. التعايش القصدى cointencionalidad أو القصدية المتشاركة هو ما ينتج المعرفة الاجتماعية. لذلك كله فإن "الواقعية هى دائما منتج القارئ". انطلاقا من هذا الفعل يقيم D. Villanueva ما يسميه هو نفسه بـ"الحدس الجرئ":

إن المسرح هو أكثر الأشكال مناهضة- للواقعية بطريقة تناقضية، لأن الحضور الجسدى للمتفرج واتصاله مع الممثلين الذين يجسدون الشخصيات، الأكثر من نظم العلامات الأخرى الموضوعة فى خدمة الخيال المرجعى، ينتج التأثير المعارض، للمحاكاة ولعدم الواقعية الحقيقية، التى يجب أن نضيف إليها

الإزاحة أو صدمة التخيل، بالاختلاف مع ما يحدث فى العملية الداخلية للقراءة، التى تتوقف عن العمل فى اللحظة التى ينتهى فيها ذلك الاحتفال العام الذى هو العرض. (١٩٩٢: ١٨٣).

هكذا يحدث، بالفعل، وبطريقة متناقضة و"واقعية".

٢- وظائف وتأثيرات المسرح

لا نستطيع ختم هذا الجزء الثانى عن التعريف النظرى للمسرح بدون أن نشير إلى وظيفته الاجتماعية. المسرح مؤسسة اجتماعية وثقافية، يشغل مكانا فى النظام المادى والرمزى. من الحتمى الإجابة على سؤال فيما يفيد، ما الوظائف التى يؤديها، ما هو السبب والتفسير الاجتماعى لوجوده. إنها ليست مناقشة غير دارجة أو غير مجدية. فالمسرح بحاجة اليوم أكثر من أى وقت مضى إلى تعريف مكانه الاجتماعى، الثقافى والرمزى.

فى المقام الأول، لأن المسرح توقف عن شغل المكان الاجتماعى الذى كان يشغله فى أوقات سابقة، فى المجتمعات القديمة(اليونان، روما)، مثلما فى المعاصرة(الباروك، التنوير، القرن التاسع عشر). مع غزو وسائل الإعلام(السينما، التليفزيون، الراديو، الدعاية، عروض الجمهور)فى القرن العشرين، يفقد المسرح مكانه المهيمن أو المميز كوسيلة للترابط الاجتماعى، الذاتية والمجانسة الأيديولوجية، نقل النماذج والقيم، مكان لإنتاج وإعادة الإنتاج الرمزية، إلخ. اليوم هذه الوظائف التقليدية تؤدى بالطريقة نفسها أو بشكل أفضل من خلال وسائل أخرى، بخاصة السينما، التليفزيون والدعاية، وأيضا بواسطة تنوع آخر كبير من

المؤسسات، الأنشطة، العادات الاجتماعية، إلخ. و، بخاصة، بواسطة الممارسات الاستهلاكية الشاملة، وهو ما يبنى فى ذاته عنصر الترابط، المجانسة والارتباط بالنظام الاجتماعى المهيمن الأكثر عالمية وفاعلية بشكل لم يوجد أبدا فى أى فترة تاريخية أخرى.

لهذا، لا يشغل المسرح اليوم، أى مكان مركزى فى المجتمع، لا كوسيلة للتسلية والتلهى الشاملة، ولا "كجهاز" أيديولوجى. ترجع أزمة المسرح فى القرن العشرين فى جزء كبير إلى هذا الفقدان للمكان والوظيفة الاجتماعية التقليدية التى كان يقوم بها. ولقد أصدر متخصصو الثقافة والمسرح رد فعل تجاه هذه الأزمة، بوجه عام، بطريقة مشوشة. فالبعض يستند إلى مسئولية الدولة والسلطات العامة كمناصرين ومدعمين أساسيين للمسرح، والبعض الآخر يشيد بالسوق والمبادرة الخاصة على أنها الوسيلة الوحيدة لإنقاذ هذا الفن الألفى. لكن لا شئ يتقدم لـ"تقديس" المسرح على أنه اجتماعى، ثقافى وإرثى، يحمى نفسه من الخطابات الطنانة أو الإيذاء، يبالغ فى تقدير أهميته الثقافية أو يلوم الجمهور لنقص حساسيته أو لعدم وجود اهتمامات ثقافية. التأميم، التسويق والتقديس هى مخارج خاطئة لا تضطلع بأمر إنه لابد وأن يعيد المسرح تعريف مكانه ووظيفته الاجتماعية، بدلا من النحيب على التهميش أو الأهمية القليلة التى يمنحها له المجتمع أو السلطات العامة.

لابد وأن تنطلق النقطة الأولى من أمر أن المسرح يعتبر اليوم ممارسة فنية أكثر من كونه مؤسسة اجتماعية وأيديولوجية. لا نقول أنه لم يعد مؤسسة ملتزمة بقوة بالأيديولوجية وبالنظام الاجتماعى، بل أنه، بوجود مؤسسات أخرى

اجتماعية تنجز مهامه، بطريقة أكثر فاعلية، فان التفكير فى الأهمية الاجتماعية للمسرح تتصل كل يوم بشكل أكبر بالفن بتأثير اجتماعى مباشر، أو شامل، مثلما حدث فى فترات أخرى. لقد قيم المسرح-أو جزء كبير منه- تقليديا على أنه فن، لكنه لم يعتبر فنا فقط أبدا، حيث أن الوظيفة الاجتماعية للتسلية، التعليم الأخلاقى والانتهاك المنضبط للنظام المهيمن كان هو الأساس دائما، بالإضافة إلى القيمة الجمالية. هذه العلاقة، المتناقضة إلى حد ما، للمسرح مع الفن، تظهر فيما يسمى بالمسرح الشعبى، ذى الأهمية الاجتماعية والثقافية الكبيرة فى كل الثقافات، منذ الدراما الهجائية وكوميديا أريستوفانيس حتى الإيمائية الرومانية، من العروض الكرنفالية للعصور الوسطى حتى فرق الممثلين الهزليين الجوالة، من مسرح السحر فى القرن الثامن عشر حتى الكباريه والفوديفل (التمثيليات الخفيفة) فى القرن العشرين. اليوم، بالرغم من ذلك، رغم استمرار وجود هذا النوع من المسرح حيث القصد الفنى أو الجمالى أمر ثانوى، لابد وان يتصل النموذج الذى يفرض ويهيمن، قبل كل شئ، بإبداع فنى مخصص لمجموعة اجتماعية صغيرة، رغم أنه لن يتخلى عن رسالته الأولية، عن استخدامه لتوحيد وتماسك جميع الفئات الاجتماعية.

رغم ذلك يدخل التقدير الثقافى والجمالى للمسرح بقوة، اليوم فى تعارض مع مظهره المربح أو التجارى، جنبا إلى جنب مع نظرة عامة جيدة من الفنانين والجمهور يجب ان يكون الوصول إلى جميع المواطنين على قدم المساواة. يسعى المسرح، كمؤسسة تجارية إلى الجمع بين المنافع الاقتصادية والقيمة الثقافية والجمالية التى تبرر وجوده. تعريف المسرح كحدث جمالى وثقافى هو ما يمنحه

مكاناً فى النظام الرمزى بمعنى، ليس الفن موجوداً فقط داخل المسرح(وهو ما حدث منذ بداياته)، بل إن المسرح موجود داخل الفن، وهو ما هو جديد نسبيا. "يجب منح المسرح فنا. ومنح الفن مسرحا" كتب : (Lothar Schreyer 1999 172) بالفعل فى عام ,١٩١٦ بأسلوب مكرر يصر على الطبيعة الفنية للمسرح كملمح جديد (التشديد مضاف من قبلنا):

العمل الفنى المسرحى وحدة فنية. يستقبل بواسطة الحدس، ينضج فى التركيز، يولد كهيئة. يشكل اعتبارا من الوسائل الفنية الخاصة بالتعبير التى هى شكل، لون، حركة وصوت. إنه عمل فنى مستقل يعمل حول المكان والزمن. الفن المسرحى هو فن مستقل(١٩٩٩ :١٧٤).

هذا يعنى أنه، كمؤسسة اجتماعية، يواصل المسرح إنجاز الوظائف التقليدية، لكن كحدث فنى، يضطلع بالوظائف العامة للفن.

النقطة الثانية التى تثير الاهتمام تشير إلى أمر أن المسرح، إذا لم يؤد وظائف محددة، ولا اجتماعية ولا فنية، فإنه يستطيع، على النقيض، الاضطلاع بتلك الوظائف نفسها بطريقة معينة. لا يتعلق الأمر بإحياء الوظيفة الاجتماعية والأيديولوجية المهيمنة، الخاصة بعصور أخرى، بل بشكل خاص للاضطلاع بوظائف عامة لفنون أخرى ومؤسسات.

كتطبيق فنى وإبداعى، يبنى المسرح تجربة فردية غير عادية يمكننا مقارنتها بأى تجربة فنية أخرى، مثل الخاصة بالرسم، الرقص، السينما، الموسيقى أو الأدب. الاختلاف يكون فى، تحقيقها، هذه التجربة الفنية مباشرة، تكميلية

ومشتركة. يحول الاتصال المباشر والجماعى، الأساسى فى المسرح التجربة المسرحية الفردية إلى شئ أكثر من كونه تجربة ذاتية[١١٠]، ويستلزم أو يقتضى، علاوة على ذلك، مشاركة كل كائن حى فى علاقته مع العالم-مادة-جسد-ذهن-روح، نستطيع أن نقول-يدمج كل هذا فى حقيقة موضوعية، تواصلية وسهلة المنال:العمل المسرحى.

من خلال وجهة النظر الجمالية، يستكشف المسرح الإمكانيات التعبيرية، الشكلية والرمزية للجسد، الكلمة، المكان والمادة الفيزيقية، موسعا حدود اللغة والأشكال، وكل هذا بدون الانشغال بغائية نفعية مباشرة، بل فقط بالمتعة نفسها التى يحدثها النشاط الفنى والإبداعى.

أننا لا ندافع، بالرغم من ذلك، عن رؤية جمالية للمسرح، بل نعلن أن ممارسته تجدى فى إشباع سلسلة من الاحتياجات الفردية والجماعية التى يمكن أن نعتبرها بيولوجية وتطورية. يؤدى المسرح وظائف بيولوجية مرتبطة باحتياجات فنية عامة خاصة بالإنسان. يعود الفن المسرحى، بهذه الطريقة، إلى جذوره. يظهر المسرح الإنسان على أنه كائن محاك، مقلد، مبدع، متواصل، متأمل، منتمى، بحاجة إلى الهروب والتسلية. تتصل هذه المجموعة من الملامح باحتياجات تطورية وبيولوجية بمعنى أنثروبولوجى. المسرح مكان مميز حيث يمكننا فرديا وجماعيا تلبية الدوافع العميقة التى وجهت جزءاً كبيراً من العملية التطورية للنوع البشرى. يمكن أن تشبع هذه الاحتياجات فى المسرح، بالإضافة إلى، بدون حدود مسبقة، بالقياس بأن الخيال يجعل من الممكن تعليق القواعد والقيود المفروضة للنظام الاجتماعى فى الحياة اليومية. الحاجة إلى التنكر، إلى

التحرر من ضغط الهوية الاجتماعية، من التظاهر بأننا آخر، من اختبار تحولات جسدية وسيكولوجية، ونحن على علم بان الأمر برمته لعبة، خيال، خداع وقتى، طعم بالتماثل مع كائنات أو نماذج مختلفة عن الفرد نفسه أو، على النقيض، التى تؤكد طريقتنا فى التواجد والتفكير، التلاعب للمادية الجسدية، أبداع الأشكال، الخطوط، الألوان، الأحجام، الأماكن، الأشياء، الصور الجديدة من خلال الجسد والمادة، متعة التأمل والنظر بدون رقابة، لذة التواصل المباشر، اللعب باللغة، الاستكشاف لإمكانيات الكلمة، التحرر من قهر النظام الرمزى، جاعلا النقد ممكنا، المحاكاة الساخرة، الانتهاك، الضحك. . . كان الإنسان، فى تطوره بحاجة إلى خلق مكان من الحرية حيث يرضى بطريقة مثالية، رمزية ومتخيلة، دوافع فى نظام الحياة اليومية والصراع من أجل البقاء لم يكن لها متسع. المنفعة الاجتماعية للفن المسرحى لها علاقة بالتحرر، بالسمو وبقوة لتلك الدوافع الأساسية. المسرح فن أساسى، ضرورى بيولوجيا، حيث أنه يربط الإنسان بميول غريزية وبدنية يحكمها مبدأ المتعة ويقيدها مبدأ الواقع، بالقدر نفسه باحتياجات "روحانية"، جمالية وتواصلية تتدفق أيضا حدود المعرفة والنظام الاجتماعى المهيمن. ما هو ثورى فى المسرح، بالإضافة إلى ذلك، أنه لا يلجأ، من أجل استمتاعه، إلى الخيال البسيط الذاتى، إلى التجربة الداخلية النقية والفردية(كما تفعل السينما فى الحقيقة والأدب المعاصرين، على سبيل المثال)، بل إنه قبل كل شئ فن فيزيائى، حقيقى، بدنى، مرئى، سمعى وحسى، يقتضى-يؤثر-بطريقة أساسية وفعالة على مشاركيه. يمكننا أن نطلق على هذا أيضا تأثير تطهيرى للواقع.

المناقشة حول تأثيرات المسرح[111]، من خلال وجهة النظر هذه، تحملنا من جديد إلى مشكلة الواقعية ومفهوم المحاكاة. إذا كان يفهم من محاكاة الاستنساخ أو إعادة الإنتاج للحقيقة، فستكون أحدى الوظائف الأساسية للمسرح هى عرض الواقع الاجتماعي على المسرح. لكن المهم، كما ذكرنا، ليس المحتوى الواقعى للمسرح بقليل أو كثير، بل الشكل كما تقدمه تلك الحقيقة أو تعرضه، لأن ما يهم بالنسبة للمتفرج ليس معرفة الحقيقة بالقدر نفسه لبناء تفسير مرضى لمعنى تلك الحقيقة. كما يقول E. Trias:" يقود الفن إلى الحقيقة، وليس إلى الواقعية، ويواجه تلك الحقيقة بالواقعية. ألتماس فن واقعى هو تحريف لوظيفة وبعد الفن، التى هى أن يثبت، لا أن يحقق أبدا. تبقى الحقيقة فى ذلك الإثبات المجرب"(١٩٩٩: ٧٧).

للوظيفة الاجتماعية للمسرح علاقة أكبر بالعمليات الإنتاجية وإعادة الإنتاج الرمزى من إثارة تأثيرات مباشرة حول الحقيقة. مخصصه للمجتمع، تأثيراته المباشرة لا ترتبط بالحقيقة الاجتماعية نفسها، بل بالوعى بتلك الحقيقة. أكثر من انعكاس للحقيقة الاجتماعية أو امتلاك تأثيرات عنها، يعكس العرض لتلك الحقيقة ويؤثر على الأشكال والمحتويات لذلك العرض. المسرح فن وسيط بين الحقيقة والضمير الاجتماعى. هنا حيث يكتسب مفهوم الخيالية معنى.

تؤدى الفنون الخيالية أو فنون الخيال(المسرح، وأيضا السرد، السينما، الفوتوغرافية أو الرسم) وظيفة أنثروبولوجية أساسية:وهى استكشاف وتعميق القدرة المنعكسة ذاتيا أو الانعكاسية للوعى البشرى. كما يقول Garrido Dominguez، "يكشف الخيال، بخاصة، الاستحالة الراديكالية للدخول إلى

أنفسنا ذاتها بطريقة مباشرة. يسمح الخيال لنا فقط بالنظر إلى أنفسنا فى مرآة لإمكانياتنا ونجد أنفسنا مع ذاتنا من خلال طريق مليئ بالألتواءات"(١٩٩٧ : ٣٨). فى مواجهة الانعكاس التلقائى والأنانية المركزية للفاعل، القادر فقط على رؤية ذاته بطريقة هاجسية، منحرفة ومحدودة، أو مقابل التحول الصعب للوعى الجماعى، الدفاع بشكل دائم عن النفس والمحافظة، يقدم المسرح(وباقى الفنون المتخيلة أو الخيالية) احتمالية الإقصاء الفردى والجماعى"الإزاحة أو البعد عن المركز"للتجربة، التصنع أو الاختلاق لأساليب جديدة لتفسير الحياة والعالم، محطما هكذا ثبات وصرامة النظام الرمزى والمعرفة الاجتماعية. ولذلك، تمنح عمقا كبيرا إلى الوجود، إلى ما يضيف عناصر جديدة جمالية ومرجعية("تكمل وتوازن المفتقرة أو المحبطة للوجود الإنسانى"(Garrido Dominguez 1997 ? 38 (، فى الوقت نفسه الذى يحث فيه على تغيرات وتحولات مستمرة، فردية وجماعية(أو، يساعد على تدعيم العملية الإبداعية للحياة). حتى يمكن أنجاز هذه المهمة عن الانعكاسية الواعية، لابد وان يختلف الخيال الفنى عن الخيال العادى (الكذب أو النفاق، أو، فى القطب المعاكس، الخيال الطقسى والدينى)بملمح أساسى:لا يخفى طبيعته الخيالية والاصطلاحية. أنها ظاهرة متناقضة، لأنها، كما يقول W. Iser، "تثير التزامن لما هو مستبعد بالتبادل"(١٩٩٧ : ٤٧). يتصنع الخيال، لا للكذب، بل لاكتشاف الحقيقة وإثراؤها. يخلق هذا نوعاً من "التفريغ" المرجعى(كل شئ كما لو كان يشير إلى شئ حقيقى. السرد - أو كما لو كان يمثل-الدرامية-)، فى الوقت نفسه، الذى يوازن بإثراء "ذاتى المرجعية"(كل شئ يمكن أن يكون خيالياً وتقريبا كل شئ يعرض). هذا المعنى المزدوج:

يقدم كستر وكشف متزامنين، يقول دائما شيئاً دائماً عما يريد قوله ليظهر شيئاً يتجاوز ذلك الذى يشير إليه. من هذه الثنائية تظهر حالة "النشوة"، الذى ضرب لها Sidneyمثلا من خلال بعض الأبطال الذين يكونون فى الوقت نفسه مع أنفسهم وبعيدا عن ذاتهم(١١٢). لذلك، فإن فعل التخيل يختصر حالة ستكون على وجه الإطلاق غير قابلة التحقق من خلال الطرق التى تتأمل الحياة الطبيعية(Iser 1997: 53

نبقى مع الفكرة الهامة الخاصة، بدون الخيال، لن نستطيع الوصول، أو ليس بنفس الطريقة، لتلك "النشوة" التى كنا نتحدث عنها فيما يتعلق بالممثل، لكن علينا هنا التطرق إلى الكاتب نفسه والمتفرج، الذى يجب أن يتعرف على الآخرين ويتعرف على نفسه، بعيدا عن ذاته، داخل الخيال، وداخل ذاته، بعيدا عن الخيال، يجلس فى مقعد، كمتفرج حقيقى أو، من خلال القراءة، كمتفرج خيالى. ذلك "الخروج من ذاته" هو أصل النص الأولى أو الأساسى، إذ أن الكاتب المسرحى أو الدرامى، أكثر من أى كاتب آخر، لابد وأن يخرج بعيدا عن ذاته، أولا، حتى لا يتكلم ولا يمثل هو مباشرة ولا من خلال أى "مزدوج" مستتر بقليل أو كثير(الراوى)، بل ليجعل(يبنى نص حيث)الشخصيات والأحداث تمثل وتتحدث"من تلقاء ذاتها"، بدون محاولة الحفاظ على أى خط يربطه بها، وأيضا، فى المقام الثانى، ليرى من الخارج، بطريقة تخيلية، كمتفرج مميز(سنقول، موجود فى الصف الأول)بالنسبة للشخصيات يتحدث ويمثل فى مكان مادى أو حقيقى. الشق المزدوج، رؤية من خلال منظورين مختلفين، لكنهما متزامنين. من كل هذا الالتفاف الاستطرادى، يظهر أن للمسرح دلالة عميقة وتأثيراً أنثروبولوجياً

وثقافياً، وهو ما يبنى تفسيرا لوظيفته الاجتماعية.

من خلال وجهة نظر أنثروبولوجية-اجتماعية أكثر تحديدا، أوسوسيولوجية(١١٣)، كان المسرح دائما، وسيواصل كونه كذلك، مكاناً للالتقاء والاعتراف للانتماء إلى طبقة محددة أو جماعة اجتماعية. يواصل المسرح اليوم إلى حد كبير كونه طقساً أو تقليداً من الانتماء إلى جماعة اجتماعية نستطيع وصفها بأنها "فكرية" أو "مثقفة"، ما يعنى الاعتراف بطريقة إيجابية "كمفهوم"، "معاصر"، "حسى"، إلخ، بمعنى، مختلف. الشعور كجزء لا يتجزأ من الطبقة الوسطى المتعلمة، العقلية والحسية، أن"الباقي حتى اليوم" بالنسبة للجديد الثقافى، الفنى أو المسرحى يبدو عنصرا للمكانة والتمييز. فى العمق، أنه شئ يشبه ما حدث فى القرن التاسع عشر عندما ذهبت بورجوازية ميسورة إلى المسرح لتحيى دراميات وكوميديات منعكسة فيها ومعروفة، أو عندما يحضر جمهور "متدن" وشعبى للتسلية بثرثويلا، بمسرحيات الجن والخيال أو بساينيت تقليدى. مكان تلك البورجوازية التى تحضر إلى المسارح بأفضل الحلل للعرض والتعرف يشغل اليوم طبقة متوسطة عقلية، مثقفة بقليل أو كثير، متمتعة أيضا مقدمة من حين إلى آخر فى الحفلات والاحتفاليات الثقافية، رغم أن، بوجه عام، الجمهور المثقف والشعبى يختلطان اليوم بتكرار أكبر بكثير من ذى قبل(ومثلما حدث فى اليونان وخلال عصر الباروك). تحضر أيضا السلطة الرسمية، كما فى عصور أخرى، من حين إلى آخر إلى تلك الاحتفاليات، باهتمامات دعائية أكثر من البحث عن تسلية حقيقية. استعادة معنى المتعة، المتعة الأصلية، ليست المصطنعة ولا الغير متجانسة، هى الوسيلة الوحيدة لتجنب ذلك

النوع من المسرح العقيم والغير مؤذ، الذى لا ينال جمهور متساهل أحيائه بإفراط. علينا أن نضيف من بين الوظائف العامة للمسرح اليوم وظيفة أعادة أحياء ممارسته الخاصة:لابد وان يستخدم المسرح اليوم، قبل أى شئ، لإنقاذ نفسه. يمكن أن تبدو هذه الملاحظات ظرفية أيضا وبعيدة عن التفكير النظرى الذى نعرضه، لكن يجب فهم قصدها الصحيح وقياسها، ليس أكثر من أمثلة محددة لشئ لن نستطيع تجنبه أبدا فى أى تأمل مسرحى:وهو الربط الحميم والحتمى لأى نظرية مسرحية، بسبب الطبيعة الخاصة لغرض دراستها، مع الحقيقة الاجتماعية حيث يتطور المسرح كما النظرية. أثبات وظيفة التشابه الجماعى والأيديولوجى الذى يواصل المسرح الحفاظ عليه اليوم هو شكل محدد لإظهار أحدى وظائفه التاريخية العالمية.

إذا ربطنا كل هذه الوظائف-التى أسميناها بيولوجية، جمالية واجتماعية-نستطيع تطبيق التأكيدات التى صنعها SiegFried J. Schmid فيما يتعلق بالأدب على المسرح:

بالتوافق مع الأبحاث التى أجريت مؤخرا على البيوأستاتيكية، يمكن الاعتراف كنقطة انطلاق بأن البشر يمتلكون حاجة، مفسرة بيولوجيا، للفرضية، للإمكانية، للابتكار، للتغييرات، إلخ. للحفاظ على مرونتهم وقدرتهم على التكيف كنظم معرفية ولتأمينهم ضد القواعد والاتفاقيات مع الحياة الاجتماعية. يمكن أن تكون هذه الحاجة مشبعة بواسطة الاتصال الأدبى(أو المسرحى، نضيف نحن)بالقياس بأن القاعدة f، المبنية على هذه السيطرة، تسمح بخيالية لأدوار الاتصال وبالقياس بأنها تجعل الاتصال مع عوالم نصية متخيلة ممكنا تمتلك

فارق التعرف على التجربة الفعلية للمتلقين. أقامة علاقة مع عوالم نصية تنتج نماذج اجتماعية للحقيقة، يمكن أن تقود من جانب إلى عملية من المعرفة يسمح الاختلاف المعترف بين حقيقة التجربة والعالم النصى المتخيل فيها باستكشاف أين توجد الحدود وعدم الكمال "لأنظمتنا للمعانى" الشخصية والاجتماعية. مثل هذه العلاقة، بالتأكيد، تجعل مواقف الهروب أيضا ممكنة حيث لا يؤدى استكشاف الاختلاف إلى معرفة أكثر دقة وإلى تحويل لحقيقة التجربة، بل، على النقيض، إلى الهروب من حقيقة التجربة، كما أثبت النقاد على وجه الخصوص فى حالة المتلقين للأدب الشامل(١٩٨٧: ٢٠٩- ٢١٠).

نريد أن نقول من كل ذلك أن المسرح لايزال يواصل أنجاز مهام متنوعة حاليا تبرر بقاءه وتمنحه مكانا محددا داخل النظام الفنى والأيديولوجى الذى أقامته ثقافتنا. هذه الوظائف تتشابه مع التأثيرات الفردية والجماعية التى تنتجها العروض المسرحية، بكل تنوعها، فى الجماهير. رغم أنه ليس كتأثير الوظيفة نفسها التى لن نميزها هنا، بالقياس بأن الوظائف الاجتماعية التى تبرر وجود المسرح لا تستطيع البقاء على هامش التأثيرات الحقيقية التى تحدث فى الجمهور فى كل زمن تاريخى. لقد تحدثنا، بوجه عام، عن التأثيرات الاجتماعية، الجمالية والبيولوجية-المتطورة للمسرح. سنجسد الآن ونعرف بشكل أفضل تلك التأثيرات والوظائف.

المتعة الجمالية والمتعة المسرحية

لقد أكدنا على التحول لتفكير أكثر فنية للمسرح باعتباره ظاهرة خاصة بالمجتمع الحالى بالمقارنة بفترات أخرى تاريخية حيث كان يحكم على المسرح وكان يفهم أكثر، بدون أن يتوقف عن كونه مقيما كفن، كمجرد تسلية، مرح، إلهاء، مرآة للحياة، تعاليم أخلاقية، عادات اجتماعية، جهاز أيديولوجى، عامل الهوية والتماسك الاجتماعى، ما يمكن أن نسميه بصفة عامة وظائف اجتماعية فى مواجهة الوظيفة الجمالية الحالية. وظيفة جمالية تعنى "إبداعاً لعمل فنى لمتعته وللمتعه الجمالية". لكن ماذا نفهم من متعة جمالية؟ إجابة بسيطة، لكنها ليست مبسطة، يمكن أن تكون هذه:إذا كانت المتعة هى الإشباع لحاجة، "فان المتعة الجمالية هى الإشباع لسلسلة من الاحتياجات الغير مباشرة والغير مرتبطة بطريقة مباشرة بالبقاء، احتياجات إنسانية تحديدا و، لذلك، عالمية". لإظهار وإثبات هذا الافتراض سنفرق بين نموذجين أساسيين من المتعة الجمالية:١) المعرفية و٢) المؤثرة، المرتبطين بشدة بالتجربة، لكنهما مختلفان على المستوى النظرى والتحليلى. داخل النموذج المعرفى نجد الأنواع التالية من المتعة الجمالية:

a) متعة الإثبات:يجد الإنسان متعة فى أثبات وجود شئ، فى تأكيد أن الحقيقة هى كما يعتقد هو أنها كذلك، ومشاركة هذا الإثبات مع الآخرين، مؤكدا هكذا شعوره عن الحقيقة والعالم، شاعر بذلك بيقين أكبر، مستقر بقوة فى شئ متماسك غير خاضع لذهاب وإياب وشكوك، على سبيل المثال، عن الخداع، الكذب، الوهم أو عدم الحقيقة:"يجد النوع البشرى el homo sapiens، بوضوح، متعة أكبر فى تأكيد أن الأشياء على هذا الحال وليست بطريقة أخرى"(Benthey

.(1982: 88أمام ارتياب كبير، فقدان الاتساق مع الواقع الاجتماعي، الاضطراب السيكولوجى للفرد، الشعور بالخداع، الخطأ، الكذب، الوهم الباطل، إلخ، يحتاج غالبية الأفراد دائما أعادة تأكيد روابطهم بالواقع، بالبرهان التجريبى والفطرة السليمة. كل تلك الأعمال الفنية، فى حالتنا المسرح، التى تقدم عوالم(واقعية أو فانتازية، سيان)بطريقة "مقنعة"كفاية ومثبتة، تسمح للمتفرج بتأكيد وإثبات فكرته عن الحقيقة، ستنتج تلك المتعة التى أسميناها متعة الإثبات أو الإقرار. مثل، لقد ذكرنا ذلك، الحقيقة ليست أبدا كما هى بالنسبة لنا، سيكون هذا الإثبات دائما أثبات لإثبات، بمعنى، لتفسير الحقيقة. ما يهم ليس الحقيقة فى ذاتها، بل قيمة الحقيقة التى تمنح لفعل الإثبات، من هناك كانت الأهمية الشديدة لأن يكون ذلك الفعل اجتماعياً وعاماً، كما يحدث فى المسرح. تفسير الحقيقة فقط يصبح "حقيقة الواقع"عندما يتشاركه ويؤكده الآخرون.

b) متعة أعادة التأكيد:هنا نحن لا نشير إلى تأكيد وتشارك تفسير للحقيقة، بل إلى أعادة أثبات قيم، أفكار، سلوكيات، مواقف أساسية ومبادئ أيديولوجية وسياسية. يتعلق الأمر بإقناعنا بحسن رؤيتنا للحياة والعالم، لإعادة أثبات الصلاحية والقيمة لتسلسل من الأفكار، المثل العليا والسلوكيات. أيضا هنا نحتاج إلى الآخرين، لكن ليس للغالبية العظمى، كما فى حالة الإثبات، بل إلى مجموعة أكثر اختزالا، تلك التى نتشابه معها أو التى نقيم معها روابط للانتماء. يمكن أن يعرض المسرح نماذج للحياة والسلوك، يدافع عن أفكار وقيم، ويعرض هكذا لمتفرجين محددين تجربة من أعادة الإثبات "لسمات الهوية" الثقافية، الفكرية، الأيديولوجية والسياسية. فى فترات أخرى اتسعت هذه الوظيفة للمسرح

كاحتفال أو طقس لإعادة الإثبات لأفكار وقيم كانت مخصصة للمجتمع بأكمله، الذى تشارك الرؤية نفسها للعالم، بدون تمييز للطبقات ولا للجماعات، التأثير للتطابق والتماسك الاجتماعى لتشمل المجتمع بأكمله. اليوم، بدون أن تختفى، هذه الوظيفة تبدو منجزة بخاصة تبعا للطبقة الاجتماعية الأكثر عددا اليوم، نوع من "طبقة متوسطة عالمية"، تبدو بداخلها جماعة أكثر اختزالا، "مثقفة"– بمعنى أرحب–، وهو ما يقود المسرح ليكون معترفا به اجتماعيا أكثر.

c) متعة التقليد :أبرز أرسطو أمر أن الإنسان كان الحيوان الأكثر تقليدا للخلق وان التقليد خلق متعة. هكذا نراه فى وقت مبكر جدا فى الطفل. تقليد وتصنع، لعبة مع خداع متعمد، التنكر، التجربة المزدوجة، وبالإنابة: يجعل المسرح التطور الأقصى لهذه القدرة وللتأثيرات الممتعة التى ينتجها ممكنا. يشير كل ذلك إلى المفهوم المتعدد المعانى للمحاكاة. الاختلاف مع التقليد الحيوانى يوجد فى القصدية ومعنى التلاعب(مزحة، غياب الجدية)الذى يتحد مع التقليد، الذى يمكن أن يتحول إلى سخرية، محاكاة ساخرة للتشابه مع الآخر، مثل التحرر من الهوية الخاصة. يستخدم هذا الملمح الجلى أيضا للتمييز بين التقليد المسرحى عن نوع آخر من التقليدات التى تحدث فى احتفالات طقسية ودينية. التقليد فى المسرح دائما خيال أو يشكل جزءاً من الخيال[١١٤].

d) متعة الاكتشاف:هى التى تنتج عند كشف شئ مستتر أو معرفة شئ مجهول. المتعة التى تتحد مع الحاجة إلى المعرفة،[١١٥] لحل الألغاز و، بواسطة هذه المعرفة، يمكن الوصول إلى سيطرة أفضل على الحقيقة وعلى أنفسنا ذاتها. الاكتشاف هو الاستيعاب، لذلك أحيانا كثيرة تولد هذه المتعة من فهم ما كنا

نعرفه أو نرتاب به بدهياً. بتعبيره الأكثر نقاء، تحيا هذه المتعة مثل الإبهار، الإلهام، الإدراك الفجائى. المعرفة والفهم بشكل أكبر، يعنى أمان وسلطة أكبر والسيطرة بشكل أفضل:من الممكن أن يكون هذا هو تفسير أصل هذه المتعة الإنسانية العالمية.

e) متعة التماثل:تتميز عن المتع السابقة لأن هنا الإقرار وإعادة التأكيد يحيا مثل التماثل مع أشخاص، بأسلوب الكينونة، التفكير والتصرف لشخص يعتبر فى الأساس مثلنا ويشكل نموذجا، وإعلان للأنا المثالية الخاصة بنا. أنها ثمرة عملية مشهدية مرتبطة بالبناء والحفاظ على الهوية السيكولوجية والذهنية للفاعل. يبدو أن كل شخص يحتاج إلى تلك العمليات من التماثل لتدعيم هويته والتصرف بالاتفاق مع نموذج مثالى لذاته، الأنا المثالية، أنا مثالية تتحول بهذه الطريقة إلى مثالية الأنا. لقد تحدثنا عن الضعف النفسى والمعرفى لذلك البناء الخيالى الذى نطلق عليه أنا:من هنا تولد بكل تأكيد هذه الحاجة إلى التماثل مع "أنات" أخرى. يظهر المسرح نماذج مثالية يتماثل معها المتفرجون ومن خلالهم يستطيعون العيش بطريقة متخيلة، وأيضا بأسلوب حقيقى وصحيح نفسيا، تجارب يستخدمونها حتى يعيدوا تأكيد تماثلهم. نوضح أنه بالطريقة نفسها، وبسبب الحاجة نفسها، يفترض التماثل أيضا، وفى الوقت نفسه، الرفض أو الإقصاء لتلك النماذج أو التصرفات التى تتناقض مع تلك المثالية للأنا. كل تماثل بموجب شئ وضد شئ آخر. يمكن تضمين أن ما يشاهده المتفرج على خشبة المسرح لا يكون أكثر من نماذج مرفوضة يعيد بها تأكيد الفكرة عن ذاته بطريقة سلبية. أيضا هنا يمارس تأثيره أمر مشاركة أو عدم مشاركة تلك الأشكال للتماثل والرفض. لا يتماثل

المتفرج فقط مع ما يراه على خشبة المسرح، بل مع ما يشاهده فى القاعة. لا ننسى أن التماثل الذاتى هو دائما تماثل مع الآخر.

f) متعة الاختلاق:توجد أيضا متعة مرتبطة بالاختلاق، بالإبداع لحقائق جديدة أو لشئ غير موجود سابقا. هذه المتعة تذهب من الكاتب إلى المتفرج، مرورا بالتجارب الإبداعية التى يعيشها الممثلون، المخرج وباقى فنىِّ العمل المسرحى. لا يستطيع المتفرج، تبعا للعمل ولمشاركته الكبيرة أو القليلة فى تفسيره وتقييمه، فقط اختبار تلك المتعة المرتبطة بالاختلاق عن طريق الإنابة، بل بطريقة مباشرة، عند أثبات أنه أيضا، عند العيش بطريقة تعاونية للتجربة الجماعية، يشارك فى تلك "المعجزة"، الخاصة بمنح حياة ومعنى لخيال.

g) متعة "إعمال الفكر":نحن نشير هنا إلى المتعة التى تولد من حل مشكلة، من ممارسة الذكاء، المفهومة على أنها المقدرة على إيجاد تفسيرات، عمل استنباطات منطقية، ربط فرضيات، بناء معنى متماسك. تقدم هذه المتعة إلى المتفرج المسرحى عندما يقدم عمل كتحدى معرفى، عندما يكيد له، التشويق(ترك شئ بدون حل خلال زمن)، الفجوات، الإضمار، المتناقضات والقفزات والكسر للتواصل يجبرونه على عمل ذهنى، على تركيز وانتباه أكبر. سيعتمد على الكفاءة المسرحية و"العقلية" للمتفرج الذى ينجز هذه المتعة أو يخفقها، محدثا التأثير المعاكس، عدم المتعة الناتجة عن عدم الفهم(ذلك "عدم فهم شئ أو تقريبا لا شئ"التى تزعج الجمهور بقدر ما تتضمنه، إذا لم تجد تفسيراً أفضل، نقصاً فى الذكاء، فى المعرفة أو فى القدرة "الاستدلالية"-على التأمل:امتلاك مهارات معرفية لإيجاد الحل لمشكلة-). سيفهم السبب فى أن الأعمال ذات الجدليات

المتشابكة بإفراط، أو بحبكة غير متماسكة، مجزئة جدا أو غير كاملة، لا تعجب فى العادة إلا أقلية-الذين يبالغون بالتأكيد فى فهمهم حتى يبدوا أكثر ذكاءا- بينما تغضب الأغلبية، بالرغم من أنه اليوم، بما أن التصريحات للرفض تكون تقريبا ممنوعة فى المسرح، تصدر تلك الأغلبية رد فعل مناقض بالتصفيق، ربما أيضا حتى لا يحكم عليها بأنها قليلة الذكاء أو الحساسية. هذا الموقف به شئ من "المرض"، بالقياس بأنه يحول فعل الحضور إلى المسرح إلى فعل من التأكيد الذاتى بقليل أو كثير "فانتازيا" وقهريا:"يصفق الجمهور بحماس لنفسه لكونه تحديدا متفوق بشدة كجمهور مثقف جدا، حساس جدا و، إجمالا، شديد الذكاء"(.(Boadella 2000- 34هذه الملاحظة الثاقبة السيكوسوسيولوجية الخاصة بـ A. Boadellaتكشف أمرا أن جزءاً مهما من الجمهور حول المسرح اليوم إلى شكل من البريق العقلى ولتأكيد البطانة الثقافية .endocultural الظهور بهيئة "الخبير" أو "الفاهم"(المعمول عليه أكثر للجمهور متضمنا الناقد) له صلة وطيدة بالتغيرات أو الانحرافات لمتعة أعمال الفكر:"لابد من تقديم أعمال ذات إبهام شكلى كبير تمكن من التألق الفكرى للخبير"(.(Boadella 2000 ? 85

حتى هنا، الأشكال المختلفة للمتعة الجمالية التى لها مكون معرفى قوى. سنرى الآن الأشكال العاطفية للمتعة الجمالية. الفصل بين المعرفة والعاطفة تحليليا أكثر منه حقيقيا، حيث إنه لا يوجد تفكير بدون عاطفة، ولا عاطفة بدون تفكير. بالرغم من ذلك، من المؤكد أيضا أنه ليس الشئ نفسه تجربة مهيمنة معرفية أو ذهنية، وأخرى مهيمنة عاطفيا أو تأثيريا. فكرة الهيمنة تستخدم لعدم

إثارة انفصالات مصطنعة بين ظواهر متنافسة وتكميلية، رغم أنهم سيكونون فى الوقت نفسه متعارضين.

a) متعة الاقتراب من ما هو مرغوب:نحن نشير إلى متعة تثير الحضور، القرب والتأمل لشئ مرغوب. لن نصف "أدوات الرغبة" الممكنة التى يمكن أن تظهر على خشبة المسرح، لكن من الواضح أنها ذات طبيعة شديدة التنوع، من أجساد مثالية، علاقات مثالية، قواعد مثالية، إلى ملابس، موسيقى، ممثل أو ممثلة، شكل للأداء والتأويل، إلخ. شئ مرغوب هو شئ يثير الإعجاب، حلم الامتلاك أو ببساطة شئ حضوره محبب. طبعياً فى المسرح هذه المتعة غير كاملة دائما ومصعدة فى جزء كبير، ليس فقط بسبب الصفة المتخيلة للعرض، بل لأن الانفصال بين خشبة المسرح والقاعة لا يسمح بأكثر من "اقتراب" من أداة الرغبة.

b) متعة الابتعاد عما هو مرهوب:أنها الظاهرة المتعارضة مع السابقة. هنا يشعر المتفرج براحة عند التحقق من أنه يستطيع الابتعاد عن شئ مرهوب. يمكن أن تظهر على خشبة المسرح كل أنواع الأهداف أو الحقائق المرهوبة:أشخاص، سلوكيات، مواقف، أماكن، أشكال، كوابيس، تهديدات. توجد متعة فى الشعور بالخوف من شئ متخيل تحديدا بفعل معرفة أنه ليس حقيقيا. حول ذلك الرفض أو الخوف يمكن، بالإضافة إلى ذلك، تحقيق نوع من التفادى أو الأبتعاد الرمزى. بينما من جانب المخاوف الكامنة يمكن أن تخرج للنور، للوعى وتفرغ شحنة سالبة، من جانب آخر تكشف لنا رغبات مقموعة تستطيع أن تكون أكثر إدراكا اعتبارا من دراامياتها وماديتها التمثيلية. سيكون شكل متطرف من هذا الرفض أو الابتعاد مما هو مرهوب هو التدمير الرمزى أو المتخيل لذلك المرهوب أو

المكروه. يخرج المسرح أيضا أفعالاً، طقوساً وتقاليد رمزية، محاكية ومدمرة تخيليا، بواسطة تلك التى تجعل الرفض عاماً أو واضحاً والرغبة فى تدمير شئ أو شخص(ديكتاتوراً قاسياً، على سبيل المثال، أو أى هيئة أسطورية وهو ما سيكون تجسيداً للشر).

c) متعة الإلهاء أو التشتت العاطفى:نشير إلى التوترات الدافعة أو الناشئة مباشرة من التجربة الخيالية والعرض، بقدر ما نشير إلى كل نوع من التوترات التى يحملها المتفرج معه إلى المسرح، توترات عاطفية تؤثر فى تجربته الاستقبالية بالقياس بأنها ستعين مواصفات قدرته على الانتباه والتفسير، تهيؤها بمعنى أو بآخر، إلى الانفتاح العاطفى أو الانغلاق. يطلق أرسطو تنفيساً على التحرر والتطهير "للعواطف" أو مشاعر الخوف والشفقة المحدثة بسبب المصير المأساوى للبطل. يمكننا فهمها فى معنى التحرر من التوترات العاطفية، التحرر الذى هو فى حد ذاته تطهير، بالمعنى الجسدى نفسه الذى فهمه الطب سابقا التطهير من داء الجسد من خلال النزف، الأدوية أو من المرض نفسه. عندما نتحدث عن العواطف، الأهواء أو الأحاسيس مثل "توترات عاطفية" فنحن نؤكد على المكون النشط والعضوى للعاطفة، الذى نفهمه بشكل عام على أنه "ضغط" يحرر المسرح من توترات سلبية، أو على الأقل ذلك الذى ننتظره منه. عندما يحدث النقيض تماما يمكننا أن نشك فى قيمة التجربة الجمالية التى اختلقناها. إذا كان التوتر ناجماً من العرض المسرحى نفسه، أثناء لحظة ما فى العرض، لابد وان يفتح التطور للحدث بابا حتى يتحول ذلك التوتر أو يقتنى معنى ما إيجابياً بالنسبة للمتفرج. لا يذهب أحد أبدا إلى المسرح حتى يعانى. موقف مازوشى من

جانب المتفرج معاكس تماما للقيمة والمعنى العاطفى للعرض المسرحى، لتأثيرات الإلهاء العاطفى(التطهير) الذى لابد وان يحدثها المسرح.

d) متعة تجميل الحقيقة:يستطيع الإنسان أن يحول الحقيقة الفيزيائية والمادية(متضمنة جسده نفسه واللغة نفسها) بواسطة زخارف، إضافات، خفايا، إزالات، روابط، إيقاعات، تكرارات، إلخ، بغرض تجميلها وهكذا يستطيع الاستسلام لمتعة معايشته والتأمل. هذا الحافز نحو الجمال بكل أشكاله(البصرية، الصوتية، الاستاتيكية والديناميكية)يبدو أيضا عالميا، وبسببه لا يستطيع المسرح، عند استجابته إلى هذه الحاجة "الروحية" أو "التأملية"، إلا أن يوفر أنثروبولوجية ثابتة ومتطورة. تنشأ هذه الحاجة إلى الجمال ليس فقط من التأمل أو المشاهدة للطبيعة، التى ينتوى تقليدها وحتى التفوق عليها، بل من مثالية عن تلك الطبيعة نفسها، التى يعجب بها وفى الوقت نفسه يخاف منها بكم ما لديه مما هو منفلت أو غير متوقع. الجمال عرض مثالى لعالم منظم، متجانس، متوازن، تام ومنجز، بالرغم من وجود متغيرات وتحولات به، يحدث كل شئ تبعا لترتيب متوقع. يخلق المسرح، كما نقول، الجمال ويفعل هذا حتى يستطيع الجمهور الاستمتاع بتأمله وإعجابه، يحيا بذلك، رغم أنها ستكون لفترة قصيرة فقط، للحظات من "الأبدية"، أو من "الحلم بالأبدية". الخوف من التلاشى أو الضياع لما هو مرغوب، الإحساس بالموت، فى نهاية الأمر، أنها بالتأكيد القوة التى تحركنا لإبداع، لتأمل ولامتلاكنا للجمال خياليا.

e) متعة تجريد الحقيقة:أنها المتعة المعاكسة للسابقة. تبرز الجانب المظلم، القبيح، الناقص، المجزء، الغير منظم والمرضى للكائنات الحية وللعالم. لماذا

يحدث تأمل الانحطاط والفوضى للواقع متعة؟. من الممكن لعدة دوافع فى آن واحد. من جانب، أنه شكل للتفادى أو الابتعاد بطريقة سحرية عن الشر والقبح:أمام استحالة إنكار وجودهما، نستطيع على الأقل تقديمها وبذلك توضيح أو أقناعنا بأننا نستطيع السيطرة عليهما. بالإضافة إلى، القبح والشر يعملان حتى لا نأخذ بالحسن، المقدس، الجمال والراقى بطريقة مفرطة فى جدتها:بإمكاننا أن نضحك من ذلك ونثبت ألاّشئ يحدث، بأننا لا نرزح تحت أى ذنب أو تهديد. أحيانا، أيضا، يثير تجريد الحقيقة بنا، أكثر من كونه ضحكة أو سخرية، الشفقة والحنو:أيضا نتماثل مع الضعف، اللين والعجز، ما هو مشوه وما هو قبيح، لأننا نعرف أن لدينا جميعا جانبنا الكوميدى الخاص بنا، الضعيف وحتى القبيح. يمكن أن يظهر القبح أو المشوه أيضا ممتزجا مع مظاهر أخرى نبيلة، جميلة وحتى سامية. سيكفى أن نذكر Cyrano de Bergerard، أحدب نوتردام أو دون كيشوت نفسه وسانتشو، دليل الأعمى، -el BUSCON القوادة LA CELESTINA أو Pascual duart. ودون خوان وفاوست، أليسا أشخاص يقدمون أيضا هيئات منحطة للحالة الإنسانية؟ منذ الرومانطيقية، على الأقل، يمتزج ما هو جميل وما هو قبيح، المأساوى والكوميدى، ويختلطا بسهولة ما:يمكن أن يدمر الجمال المفرط بملمح سلبى واحد، بالكيفية نفسها ملمح إيجابى يمكن أن يعوض عن القبح أو السيئ(على سبيل المثال دون خوان دى ثوريا).

f) متعة المفاجأة:تفترض المفاجأة دائما نوعاً من أعادة الأحياء، لحظة أولية للإثارة، بعيدا عن استحساننا أو عدمه للمفاجأة بعد ذلك. يمكن أن يحدث المسرح أيضا كل نوع من المفاجأة، ما يهمنا الآن هو أبراز المتعة العاطفية التى

تصاحب ظهور شئ غير متوقع أو غير مألوف. تفترض المفاجأة تهيئ أنتباهى، حالة معينة من التأهب حتى تستطيع على الفور أن تقصى وتحصى درجة التورط أو المخاطرة المحتملة. إذا أحدثت أولا توتراً مفاجئاً مشابهاً للخوف، ينخفض التوتر فى التو، وتختفى تلك الصدمة محدثة متعة. هناك مسرح يبحث عن مفاجأة مستمرة أو مدعمة من المتفرج، للحفاظ عليه معلقا بالمكيدة أو حتى يغمر رغباته بالدهشة والافتتان. قد تكون المفاجأة بصرية وموسيقية– وحينها يوحد المسرح العرض بالدراما– أو يكون دراميا على وجه خاص، أو، يرتبط بحدث غير متوقع وبالتوتر الذى يمكن ان يحدثه حول تطور الصراع أو الحبكة.

g) متعة الكلمة:أن الكلمة أو اللغة هى مصدر المتعة لقد ذكرنا ذلك عدة مرات. نرغب فى أن نبرز هنا الأهمية التى لهذه المتعة فى المسرح. نستمتع بالجمل المبنية جيدا والمقالة بشكل جيد، بالدعابات، بالصور الشعرية، الغنائية أو الغير مألوفة، بتنغيم مستحسن، قوي، عذب، حماسى، حزين أو درامي. يمكن أن نظل مفتونين بصوت، كما يحدث للأطفال مع أصوات الرسوم المتحركة أو الدمى، أو الراشدين مع مغنى أوبرا، ممثلة أو مغنى روك. تنوع الصوت والكلمة غير محدود. لا نعرف نجاح كوميديا لوبى أو شكسبير بهذا السحر للصوت، بصوتية أبيات الشعر، بقوة الصور التى تبنيها و تستدعيها الكلمات. نتحدث ثانية عن التلاعب بالألفاظ، التوريات، المعانى المزدوجة، الطرفة، الأخطاء، والاستخدام المغالى للغة، وسائل نالت بواسطتها الكوميديا، الفواصل والساينت هذا القدر من التقبل دائما[١١٦].

(hمتعة الإيقاع: نشير إلى كل نوع من الإيقاع، بخاصة كل سمعى وبصرى.

يولد الإيقاع من توزيع منتظم للحركة والوقفة. ما يتمتع به الإنسان من الإيقاع هو شئ موجود فى كل الثقافات:إيقاع الموسيقى وإيقاع الباليه أو الرقص. ولقد أدمج المسرح، منذ جذوره الإغريقية، دائما الموسيقى والرقص فى العرض. تغنى الجوقة الإغريقية وترقص أمام المتفرجين وذلك هو أحد وظائفها الأساسية، بجانب التعليق وأن تحل محل الجمهور، لتدمجه هكذا فى العرض. ما ينجز من الإنشاد، الغناء والرقص هو إيقاعية بشكل واضح. لا يمكن أن تكون مشاركة المتفرجين مباشرة كما فى الأصول، لذلك تحل محلها الجوقة. لكن التصرف المتوقع والمشارك للجوقة ليس شفهيا فقط أو تأمليا، فهو بحاجة إلى أن يعبر عنه جسديا وبدنيا، لذلك فأنه يحمل الصدمة التى تنتج عنصر المفاجأة للبطل. للخروج من التوتر المأساوى، تحتاج الجوقة الغناء والتحرك بإيقاعية. لم يتخل المسرح اليوم عن هذه المكونات الجسدية والإيقاعية، بالرغم من ذلك، نادرا ما يحقق الدمج لمتعة التأمل للحركة الإيقاعية، البصرية والسمعية، مع تطور الحدث الدرامى. أكثر من المسمى "مسرح-الرقص"، هو المسرح الموسيقى الذى يستكشف ويستغل هذه المتعة المرتبطة بالإيقاع.

(أمتعة التحفيز:يستطيع المسرح أيضا، بسبب الحضور المباشر للجسد، الأدوات، الصوت والصور، إحداث متعة من التحفيز العصبى-العضوى. لا نقول أن هذا التحفيز ينفصل عن النوع الآخر من المحفزات الخيالية، الذهنية والعاطفية، بل أن المسرح يخلق أيضا تأثيرات تنشيطية سيكوفيسيولوجية. يوجد نوع من المسرح يعمل بطريقة مباشرة على الإثارة الجنسية، على سبيل المثال. إذا كان هذا الغرض هو العنصر الوحيد الذى يحرك أو يوجه العرض، فمن الصعب

أن نعتبره مسرحا :هنا لا يوجد خيال فعلي، بل جنسية بصرية. بتعبير أكثر وضوحا نستطيع التحدث عن متعة المتفرج أو المشاهد، متعة تولد من رغبة مقموعة يمكن أن تكون مرتبطة، حسب فرويد، باستكتشاف "المشهد الآخر" و"تابو زنى المحارم". بدون الحاجة للتحدث عن الانحراف، يبدو من الواضح ان القدرة على التأمل بحرية وبدون رقابة بصرية، لأجساد حقيقية(وليس لصور)، فى كثير من الأحيان غارقة فى حبكة إباحية متخيلة حسيا وتجبرها على إصدار إيماءات وتصرفات مرتبطة بالرغبة والانجذاب الجنسى بوجه عام، هذه الشهوانية والحسية للمسرح، نقول، التى فى كنفها يمكن انتهاك كل نوع من القيود والمحرمات، يبدو أن لها ثقلاً قوياً للتحفيز ذا طبيعة شهوانية. بالفعل، لم تختف أبدا هذه القدرة على الأغراء والمتعة الشهوانية المقاسة التى يحدثها المسرح، يكفى ذكر كم المحرمات التى عانى منها على مدى التاريخ من جانب السلطات الرسمية، الدينية والمدنية، كم من المرات حاول التنظيم والتحكم فى "تجاوزاته"، أو إقصائه وتهميشه التى يعانى منها حتى اليوم الممثلون أنفسهم، وبخاصة الممثلات، اللاتى قورنت مهنتهن فى الكثير من الأحيان بالبغاء، أو عندما منعوا النساء من الصعود على خشبة المسرح، إلخ. للمسرح دوما شئ من الانتهاك والمخاطر:يخاف منه كما يخشى من الرغبة، الفوضى التى تحرك دائما متعة الأجساد وتأملها[١١٧]. يقترن المسرح بسهولة، بسبب هذا الدافع، بالاحتفال، بخاصة بخلاعة الديونيسيوس والكرنفال، كجزء. لكن بدون الحاجة على التأكيد على المظهر الجنسى للتحفيز المسرحى، يمكننا أن نشير ببساطة إلى وجود متعة مثارة من كل الدوافع الجسدية الحاضرة خلال العرض، المحفزات التى، فى عمل ناجح، لابد وان تكون دائما إيجابية، بمعنى، حيوية أو تنشيطية، بعيدا عن رؤيتنا

لأهوال أو عجائب على المسرح.

(زمتعة الاستدعاء:ينتج المسرح تأثيرات ممتعة، ليست فقط بسبب ما نراه ونسمعه على المسرح، بل بالقدرة على الاستدعاء التى تحتويها الصور، الحركات، الأجساد والكلمات. أنه مضمار حيث تأخذ الذاتية فيه زمام . الأمور. نستطيع التحدث عن صور، أجواء أو حالات لها بالنسبة للأغلبية سلطة استدعائية واضحة بقليل أو كثير، لكننا لا نستطيع أبدا التحكم بالكامل فى الاستدعاءات الغير محدودة، الروابط والذكريات التى يمكن أن تحدثها صورة محددة، إيماءة، كلمة أو حدث فى كل متفرج. لإثراء بصرى، صوتى، تعبيرى وحركى، بالتأكيد قدرة أكبر على الاستدعاء، شريطة ألا تفاجئ المتفرج. يقتضى الاستدعاء "سكون"معين، الحد الأدنى من الوقت لينتج، بالقياس بأن لابد وان يستند على العمليات الخيالية والتشاركية الداخلية للمتفرج. أيضا يمكن أن يكون هذا حال الاستدعاءات الغير مستحسنة، رغم أننا حينها لن نسميها استدعاءات بالمعنى الصحيح، بل ذكريات، حيث أنها تنتج بدون رقابة أو بدون تقبل من جانب المتفرج.

(kمتعة الهروب:نحدد أخيرا، داخل قالب المتعة الجمالية المؤثرة، المتعة التى تحدث النسيان المؤقت أو الانتقالى للمسئولية، لجدية الحياة، الكفاح من أجل البقاء أو الوجود، الصراعات اليومية، التوترات البيئية، العائلية ومن كل نوع. يتعلق الأمر بآلية من الردع لكل تلك المحتويات للوعى التى تنتج التوتر والقلق:تتحى كل ذلك جانبا لتستسلم للتجربة والتأمل الذى يقدم أمام أعيننا. أحيانا يتم الحكم على هذه الحاجة للتسلية، التمتع والهروب بصورة سلبية

ومحقرة. رغم ذلك لا يجب علينا تشبيه هذه الحاجة ذات الطبيعة البيولوجية، النفسية والذهنية ?التى نسميها تبسيطيا هروب-بالهروب من المشكلات، عدم المسئولية أو أشياء من هذا القبيل، رغم أنه فى بعض الأحيان يمكن أن تتحول هذه الحاجة للهروب إلى علم الأمراض. يمكن أن يكون الهروب أيضا إستراتيجية من المواجهة:وقفة، مواربة، انتظاراً ضرورياً قبل أن نقرر القيام بفعل. علينا الإدلاء بملاحظة:اليوم لا يؤدى المسرح، ولا نوعيا ولا كميا، وظيفة الهروب التى أنجزها فى أزمنة تاريخية أخرى. فقد فازت وسائل أخرى للهروب أكثر قدرة بالمباراة(تغلبت عليه):السينما، التليفزيون، كرة القدم أو ببساطة الاستهلاك. ربما يجبر هذا المسرح على التركيز أكثر على وسائله الخاصة ومصادره، معززا ليس فقط وظيفة الترفيه والهروب، بل كل تلك الوظائف الأخرى التى أشرنا إليها حتى الآن كإشباع لاحتياجات غير "مادية".

لذلك يمكننا اعتبار المتعة المسرحية والمتعة الجمالية الشئ نفسه. أردنا أن نوضح بإبرازنا للطبيعة المتغيرة وحتى المتباينة للمتع الجمالية التى يمكن أن يحدثها المسرح ظاهرتين يلقى ستار من الظلام حولهما فى كثير من الأحيان:أحدهما، الصفة الفائقة الوصف والغير مفسرة للخبرة الفنية. والثانية، الوظيفة الأيديولوجية العلاجية للمسرح.

حول المظهر الأول، بدون إنكار أن كل عمل مسرحى يترك بالضرورة مناطق كثيرة من الصعب تحليلها وتفسيرها، نسلط الضوء على تلك الصفة من الغموض والتى لا توصف، التى تقترن غالبا بالرفعة أو "السمو"، وتكون فى أغلبية المرات ليست أكثر من إضافة أيديولوجية لها صلة ضئيلة بالظواهر السيكولوجية،

الجسدية والذهنية، ظاهرة ومفسرة نسبيا، تحدث فى الجمهور بشكل حقيقى. يواصل المسرح بالتأكيد، والفن بوجه عام، احتياجه لذلك النوع من الرفعة الذاتية، حيث يحوى تجربة ثرية جدا ومعقدة، لكنها ليست أكثر غموضا من أى تجربة أخرى، تتفق فى مملكة الرفعة والكرامة مع ما يتخيل إنه المسرح فى عصور أخرى، باحثا بذلك اليوم عن مكانة لا تتناسب بشكل كاف مع المكان الفعلى الذى يشغله اجتماعيا. بهذه المغالاة المفرطة، الأكثر انعزالا وفراغا كل يوم، عن فضائل وقيم المسرح، يسيئ المسرح نفسه، بهجرانه لما هو أكثر أهمية:المعرفة الجيدة الخاصة بما يعمل وكيف يمكن أن يكون فى كل مرة أكثر تأثيرا عالما أى التأثيرات الفعلية التى يحدثها فى المتفرجين، كما حاولنا أن نصف فى هذا الباب. يوجد من بين هذه التأثيرات، بالطبع، الأيديولوجية والعلاجية، جزءان هامان نستطيع فيهما تضمين غالبية المشار إليهم. نرى كيف تتفق كل هذه التأثيرات(الممتعة، فى مظهرها الإيجابى) على خشبة المسرح، كيف تتطق وتدمج فى عمل درامى، يمكن أن يكون هذا أفضل طريق حتى نستعيد المعنى الحى للعرض.

أنثروبولوجيا مسرحية؟

بالإضافة إلى السيموطيقية، أكثر العلوم التى حاولت الاقتراب من نظرية معاصرة للمسرح كانت الأنثروبولوجيا. بشكل مزدوج:من جانب، التحليل للطقس، الأسطورة والتراجيديا، ومن جانب آخر، الدراسة للأشكال المسرحية لثقافات أخرى ليست غربية. بسبب نقص الأسس النظرية الراسخة عن الطبيعة الخاصة للمسرح، أحدثت هذه التحليلات تأثيرا متناقضا:فقد ساعدت على فهم أفضل

للوظيفة والمعنى الاجتماعى للمسرح، كما أظلمت أيضا الفهم للمسرح فى ذاته كفن مختلف.

كان النقل لفكرة الطقس والأسطورة إلى المسرح، مؤسسا على الجذور الأنثروبولوجية العامة، أحد عناصر التشويش الأكثر أتساعا. الطقس والأسطورة، شديدى الاقتران دائما، اختلفا عن المسرح منذ اللحظة نفسها التى أنفصل فيها المسرح فيزيائيا عن الطقس. إذا تحدثنا عن اليونان، بمجرد أن يقف أمام الجوقة ممثل ويبدأ فى الحوار معها[١١٨]. هنا لا يوجد طقس، لا يوجد احتفال مقدس يشارك فيه الجميع بطريقة مباشرة، لأن البعض يبدءون فى تأمل ما يفعله ويقوله آخرون بدون أن يفعل هؤلاء شيئاً آخر سوى النظر. الخلاعة، شعائر الإخصاب والتحرر من ما هو غريزى، كل ذلك ينفصل سريعا عن المسرح أيضا يتبقى فقط ذكرى عبادة الآلهة، وهو ما، لم يكن ينتمى أيضا إلى المسرح. ولقد أدرك المسرح، كما نعرفه، ذاته سريعا، خلاصته الخاصة وسبب كينونته، مرتبطا بالكلمة والحوار، بشكل أساسى، من خلال هؤلاء الذين يخرجون أساطير تتجرد شيئا فشيئا أيضا من صفتها المقدسة لتكون وسيلة لنقل أفكار، معضلات أخلاقية، استفسارات حول القدر، بناء لهوية أيديولوجية وثقافية جماعية.

يتغذى الطقس من الأسطورة، وفى هذا يشبه المسرح الأول، لكن سرعان ما توقف المسرح عن كونه مجرد مروج أو دعائى للأسطورة. نحن نشير إلى اليونان، حسن، المسرح البدائى المعروف أكثر وبطريقة أفضل، الأكثر روعة وعظمة للأصالة، لذلك، كان ما حافظ على الطقس والأسطورة مسرح أستطاع التحول لتشكيل جزء من الخيال والعرض[١١٩]. لم يحدث العكس، كما يحاول البعض

أقناعنا مؤكدين أنه لابد وان يعود المسرح إلى الطقس والأسطورة البدائيين حتى يستعيد ذاتيته. ليست أسطورة الجذور أكثر من فانتازيا عن نقاء كل ما هو أصلى، تأكيد متعذر أثباته بشكل دائم تقريبا. إذا كان انفصال المسرح عن الطقس والأسطورة تقدماً ثقافياً، حيث تتسع أشكال التعريف ورؤية الحقيقة، ويكون التفكير والنقد ممكنا، يظهر الفن كالمحاكاة والخيال، ويمنح الإنسان وسيلة رمزية سلطوية وإبداعية، إذا كان الأمر كذلك، لن يفهم لماذا يتوجب على المسرح تحقيق رحلة تقهقرية، واضعا فى اعتباره المسافة الرهيبة التى تفصلنا عن تلك الحضارات التى يشغل فيها الطقس والأسطورة مكاناً وأهمية محددة بشكل جيد. عند محاولة استعادة هذه الجذور، التى تسلط الضوء فى الحقيقة على هذه الأنثروبولوجية المسرحية الضعيفة فلن تكون لذلك مشكلة مسرحية، أن يشير موضوع عام إلى اتجاه حضارتنا :الانفصال عن الطبيعة ?عن العمق الطبيعى والغريزى- للإنسان المعاصر، فقدان الشعور أو الوعى بواقع متجاوز للمتعالى، ستكون سحرية، أسطورية أو دينية، إلخ. سيمتزج نقص الحيوية المسرحية، وإفراطه فى التصنع والزيف، مع هذه المشكلة الثقافية العامة، وينتهى هكذا مدافعا، فى الحقيقة، عن ذوبان المسرح كفن محدد وحقيقة ثقافية مختلفة بوضوح عن الدينية، الأخلاقية والاحتفال المقدس. فيما ينتهى هذا المسرح المروج لتلك المرجعيات الأنثروبولوجية؟ حسنا إذن، فيما عدا استثناءات رائعة، فى مسرح أكثر زيفا، حيث الرقصات، الباليه، الطقوس- الزائفة البدائية، أعادة الإنتاج لاحتفالات مسرحية ومانيفيستو لثقافات أخرى، إلخ، يبقى كل شئ يبقى بالغريب وينتهى محدثا تقليدا سيئا. بعيدا عن سياقه، من جانب آخر، يفقد استخدام الأقنعة، اللباس، الأساطير، الطبول والآلات الموسيقية البدائية بقليل أو

كثير، تعبيرات كرنفالية واحتفالية، إلخ. معناه الحقيقى الرمزى، الجمالى والتأثيرى. أننا لا ننكر أهمية أن الطقس والأسطورة بوجه عام، كأشكال للفكر والتحكم فى العاطفة، لايزالان موجودين فى ثقافتنا، بما فيها المسرح نفسه. سيكفى ذكر باى-أنكلان وجارسيا لوركا حتى نثبت ونفهم الأهمية الكبيرة التى للأسطورة فى كل أعمالهما. تبقى الأساطير على قيد الحياة بطرق مختلفة وتستجيب إلى احتياجات عميقة، كما حلل وأظهر C. Jung بواسطة نظريته عن اللاوعى الجماعى والأنماط. إضفاء طابع الطقس على الحياة الاجتماعية هو أيضا أنثروبولوجية أخرى تستمر مظاهرها ولا تتوقف عن كونها اليوم شديدة الأهمية كما فى فترات أخرى. الجديد هو " التدنيس " أو فقدان قدسية الطقس والأسطورة فى المجتمعات الحديثة. المسرحة للطقوس الجديدة والأساطير، أو للأشكال الجديدة للطقوس والأساطير القديمة، ذات صلة زهيدة، رغم ذلك، بما يتظاهر به مسرح "أنثروبولوجى"معين. يشغل الفن والمسرح اليوم جزءاً كبيراً من المكان الرمزى والعاطفى (الاتصال مع الحقيقة المتجاوزة للواقع أو المتجاوزة لليومى، أو مع أسرار الحقيقة الحقيقية والحقيقة الخيالية) الذى كشفه الدين والسحر، لكن محاولة ملء ذلك الفراغ ليس هو الشئ نفسه الذى يتظاهر بالعودة إلى الدين أو السحر. الاحتياجات "الروحية" نفسها، بالقياس بأنها عالمية ثابتة، تقتضى أشكالاً مختلفة من الترميز والإشباع، بالتوافق مع النظام الرمزى المدنس الذى يدعم اليوم ثقافتنا.

كما يتطور المسرح حتى يختلف عن الطقس، يحدث الشئ نفسه فى علاقته مع الأعياد. الأعياد (العربدة الدينوسيوسية)هى الوجه الآخر للاحتفال الطقسى.

حيث يقدم أبولو إلى الطقس:نظاماً، تكراراً، مراعاة للقواعد. وعلى النقيض يقدم ديونيسيوس :الاحتفال، الفوضى، الانتهاك للقواعد. يبدو المسرح فى جذوره غارقا فى الطقس والاحتفال. لكن سريعا ما يبدأ فى الانفصال، خالقا مكاناً وزماناً خاصاً، مختلفاً. يواصل حفاظه على روابط خارجية مع الطقس والاحتفال، لكنه يتعامل بشئ مختلف جذريا: يتحول المشاركون إلى متفرجين، المراعاة إلى المشاهدة، الطقس إلى الخيال، الخلاعة إلى تطهير، سخرية وطرفة. لا يلغى المسرح الطقس ولا الاحتفال، ببساطة يأخذ بعضاً من عناصرهما ويحولهما شيئا فشيئا إلى خيال:يقلد، يعرض، يتصنع، يناقض. الصفة الطقسية أو الجدية المحافظ عليها بالأخص فى التراجيديا، والاحتفال، فى الكوميديا. تواصل العروض شغلها لحيز فى الأيام المحددة للأعياد والاحتفالات الدينية، وهو ما كان ليحدث فى العصور الوسطى وبخاصة فى الباروك، كما يظهر طقس الأسرار الذاتى. بما فيه العرض نفسه (الكوميديا) يطوق مناسبات احتفالية أخرى، بخاصة البالية(١٢٠). لكن المسرح لا يختلط مع الأعياد والاحتفال الدينى. فالمحاولات "لإضفاء الطابع الكرنفالى"على المسرح، لجعل المتفرجين فى العرض مشاركين بطريقة مباشرة كما يحدث فى الاحتفال، تعارض الطبيعة الخاصة للمسرح:العودة إلى هذه الجذور ليست العودة إلى المسرح، بل إلى ما قبل المسرح. أود التحدث عن العلاقة بين الممثل والأشبين أو الكاهن. من الصحيح انه، أمام فقدان المعنى الدينى والشعائرى للحياة، يمكن أن يشغل الممثل اليوم مكان الكاهن، بالقياس بأنه يحقق أفعالاً من "السحر الاسترضائى"، "التنقية" و"طرد الأرواح الشريرة"حيث أنه يفسح المجال لأن يكون وسيطا بين المجتمع وذلك "العالم الآخر" للظلال، الرغبات والمخاوف المقموعة. ويعد المهرج، الذى يرتبط

أيضـا مع الممثل بقـرابة مـعتـرف بهـا (نذكـر العنوان مـذكـرات مـهـرج، لـ A. Boadella)، مـرجع آخر من المراجع الرمـزية للممثل، التى تـسمح له بقـول حقـائق لا يسمح لآخر بقـولها بالقدر نفسه، بسـبب هيئته المضـحكة والكوميدية (١٢١). لقد عدلت الرومانطيقية، بالرغم من ذلك، هذه الصورة الهامشية، للممثل، بالإعجاب والرفض فى الوقت نفسه، مستبدلاً إياها بالخاصة بالفنان، التى تتشابه اليوم مع الممثل. اسـتوحت دراسـة عن مكان الممثل الاجتـمـاعى على مدى التـاريخ، منذ الإعجاب والاحترام فى اليونان، حتى التفكيـر الهرطقى والجمهور الزنديق الذى حـاولت الكنيـسـة الكاثوليكيـة لعنتـه، كـان له اهتـمـام واضح أنثـروبولوجى، ليس تاريخيا واجتماعيا فقط، لكن لا يبدو أن هذا سيكون خط البحث للمدافعين عن تلك العودة "إلى الجذور".

لقـد بدأت الأنثـروبولوجيـة المسـرحيـة اقتـراب آخـر أكثـر ثراء نحـو المسـرح بواسطة تحليل للظاهرة المسـرحيـة فى ذاتهـا. Eugenio Barba وجـمـاعـة من الدارسين الفرنسـيين والايطاليين الدعاة إلى هذا النهج الجديد. رغم أنه لايزال مـبكرا المخـاطرة بالنتـائج، لكن يبدو ان هنـاك مشكلة فى عـدم التطابق النظرى المبدئى الذى يستطيع إلغـاء جزء كبير مـن أبحاثهم. نحن نشير إلى عـدم التفـرقة بين مسرح وعرض، من جانب، وإلى اعتبـار عمل الممثل قبل أى شئ كأداء، أكثـر من كونه تفسيرا وتمثيلا. تعكس هنا مشكلات نظرية تحدثنا عنها فى الصفحات السـابقة. الأبحـاث البيـولوجية عن عمل الممثل وتعبيريته الجسديـة(النشاط، مـا قبل-التعبير، الحضـور الجسدى، التقنية الإضـافية-اليومية)كذلك حول عمليات التلقى، بفـائدة لا يمكن إنكارها، لكنهـا تحـاول دائمـا الاندمـاج فى منظور نظرى

يحترم الصفة المتخيلة للعرض والتفسير، ولا يكون ملوثا بتصوف بدائي أوشرقي. لا يتعلق الأمر بنسخ تقنيات مسرحية لثقافات أخرى بشكل قسرى، إعادة إنتاج احتفالات بعيدا عن نصيتها السياقية أو البحث عن موضوعات غريبة لكتابة نصوص ملحمية وشعرية بطريقة ملتبسة. فهم تقنيات الأداء الخاص بالممثلين الشــرقــيين(No-Kabuki-Kathakali النو، الكابوكى، الكاثاكلى)إلخ). يمكن أن يستخدم للتغلب على etnocentrismo النعرة العرقية الثقافية المدافع عنها قليلا وأيضا لتحسين الإعداد الجسدى والذهنى للممثلين بوجه عام، لكننا نظن أن لهذا الطريق منفعة زهيدة جدا لا يمكن تأسيس أنثروبولوجية مسرحية حقيقية به وحده.

بالطبع يستطيع المسرح من خلال منظور مختلف جدا استغلال بعض أفكار الأنثروبولوجيا الحالية الشديدة الثراء. نحن نشير على وجه الخصوص إلى فكرة الثقافة، التى عرف C. Geertz1990 تحديثها موضحا أهميتها الكبيرة. إذا كان هذا، كما نذكى، ليس تبسيطا للتعقيد، بل من أجل فهم أفضل، فإن التعريف الأنثروبولوجى للثقافة، الذى يندمج فيه الفن والأيديولوجية، هو وسيلة مناسبة على وجه الخصوص لوضع المسرح داخل النظام الرمزى الثقافى. تعرف الثقافة نظاماً مرتباً من الرموز والمعانى، تعمل مثل آلية للتحكم فى السيطرة السلوكية الفائقة النشاط، تعطى التجربة معنى، تخلق نماذج رمزية عاطفية، تحرك مؤسسات تضفى المادية على التفكير والمعلومة فيها. عند تأكيد إن المسرح، من خلال الخيال الواقعى، يساهم فى بناء وإعادة إنتاج النظام الرمزى لمجتمع ما، فقد اقترينا من هذه الفكرة عن الثقافة من خلال ما يقبض على معنى أكبر،

بخاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا الطابع العام للعمل المسرحى.

تفهم الثقافة بشكل أفضل ليس كتعقيد لمخططات مادية من السلوك-عادات، أعراف، تقاليد، مجموعات من العادات-(. . .)، بل مثل سلسلة من آليات التحكم(. . .)التى تحكم السلوك(. . .)الإنسان . تحديدا . أكثر الحيوانات اعتمادا على آليات التحكم تلك الفائقة النشاط، البعيدة عن جلده، عن تلك البرامج الثقافية التى تنظيم سلوكه (.(Geertz 1990-51

لآلية التحكم الأولى، والأكثر أهمية، علاقة بأسلوب توظيف الفكر، لا يجب علينا اعتبارها ببساطة مثل شأن داخلى يحدث فى ذهن الأفراد، بل مثل نشاط اجتماعى وعام. كما يقول :C. Geertz

مكانه الطبيعى هو ساحة المنزل، وساحة السوق وساحة المدينة. لا يتكون التفكير من "أحداث تحدث فى الدماغ"(بالرغم من كون الأحداث فى الدماغ وفى أجزاء أخرى ضرورية حتى يكون التفكير ممكنا) بل من مرور أسماه G. H. Meadوآخرون رموزاً دالة ?فى جزئه الأكبر كلمات، وأيضا إشارات، إيماءات، رسوم، أصوات موسيقية، أجهزة ميكانيكية (. . .)- أى شئ لا يكون معرقلا، فى الحقيقة، لحالته المجردة، ويكون مستخدما لفرض معنى على التجربة (١٩٩٠-٥٢).

نحن بحاجة إلى فرض معنى على التجربة - يثبت هذا وجود حاجة حقيقية بيولوجية- وفى هذه المهمة، التى هى عامة واجتماعية، أكثر من كونها خاصة وذاتية، يستطيع المسرح أنجاز وظيفة منظمة هامة. حيث لا تعرقل الكلمات،

الإشارات، الإيماءات، الأصوات الموسيقية، الأشكال، إلخ، الحالية البسيطة حتى تستقصى، تستجوب أو تعيد وضع معنى السلوك الإنسانى، مدلول علاقته وتفاعلاته، أفكاره وقيمه. لا يستطيع التفكير ولا السلوك أداء وظيفة على هامش المخططات الثقافية:"يخضع العقل البشرى بالكامل لمصادر ثقافية حتى يعمل وتلك المصادر، كنتيجة، ليست مضافة إلى النشاط الذهنى، بل عناصر بنائية له"((Geertz 1990 - 77) نصبح أفراداً، أو، كائنات فردية ووحيدة، ليس بسبب التخصيص النوعى لكم المخططات الذهنية والنظم للمعانى التى بفضلها نستطيع تنظيم، تشكيل، تدعيم وتوجيه سلوكنا بأسلوب شخصى ومميز. ليست ثقافتنا، الثقافة التى نولد ونتطور فيها، شيئاً إضافياً، إضافة خارجية وتكميلية لفكرنا، بل عنصراً أساسياً وبنائياً لنشاطنا الذهنى، لا غنى عنه للوصول إلى تطورنا الخاص. ما نفهمه حقيقة، فى هذه العملية، ليس حل مشكلات الحياة بقدر إيجاد تفسير، وتأويل واضح لردود أفعالنا، عواطفنا ومشاعرنا. من هنا يكون من المهم جدا ما يسميه " C. Geertzنماذج رمزية للعاطفة"، لأن العاطفة منتج رمزى وثقافى أيضا. يساهم الفن، الطقس، الأسطورة، المسرح، كل بآلياته الخاصة، فى خلق "الصور العامة للشعور"التى نحاول أن نوجه بها ونعطى معنى، شكلاً وترتيباً لانطباعاتنا عن العالم. يرتبط المسرح هكذا بالدين، الأيديولوجية والفن بوجه عام، كل ذلك "محاولات لتقديم توجيه لهيئة لا تستطيع العيش فى عالم لا يستطيع الفهم".(Geertz 1990 ? 129)

بخاصة نستطيع ربط المسرح بوظائف التحكم وإعادة التوازن التى تقوم بها الأيديولوجية داخل ثقافة ما :"الأيديولوجية هى استجابة لحالة من التوتر. الآن

فقط نضمن التوتر الثقافى، كذلك التوتر الأجتماعى والسيكولوجى. ما يعطى فى الغالب للنشاط الأيديولوجى أصلا هو فقدان التوجيه"(Geertz 1990 ? 192) (عند إظهار حيرة الإنسان المعاصر على المسرح، يعكس المسرح، ليس فقط أزمته الخاصة، بل أزمة مجتمع بأكمله.

فكرة، عاطفة وشعور، فهم صعب لكنه ضرورى

حتى نفهم بطريقة أفضل تأثيرات المسرح على المتفرج نحتاج إلى نظرية عن العلاقات بين الفكرة، العاطفة والشعور، لأن من خلال هذه القوالب الثلاثة الاتصالية يظهر كيف يصل المشهد إلى القاعة ويؤثر بطريقة مباشرة على الجمهور. الأفكار، العواطف والأحاسيس وثيقى الصلة، يقدمون بشكل فجائى دائما تقريبا حيث يكون من الصعب وضع نظام سببى أو ذى تأثير بينهم، لكن كل هذا لا يعنى أنهم سيصبحون الشئ نفسه أو إننا لن نستطيع التمييز بينهم. بالرغم من أن الأفكار مثل الأحاسيس والعواطف لها أساس عصبى يتضمن التوظيف المنظم أو المتصل بأجزاء كثيرة من العقل، ولقد نجح علم الأعصاب الحالى فى التمييز بين مناطق ومدارات يتداخل فيها بشكل مهيمن الفكر، العاطفة أو الإحساس، واتصالاتهم المتبادلة أيضا. المبدأ العام الذى نطرحه هنا هو الخاص بأن التجربة الجمالية المسرحية، فى الممثل كما فى المتفرج، هى تجربة من التوحد والدمج بين الفكرة، العاطفة والشعور. فى الشخصيات، كما يحدث فى الحياة، يمكن أن يكون الانفصال والتعارض بين السلوك والفكرة، بين الفكر الواعى والفعل، مصدرا لمسرحية درامية ذات أهمية مسرحية كبيرة، تحديدا لوجود مبدأ عام يؤكد محاولة كل فرد لتجنب "التنافر المعرفى" بين

أفكار، عقائد وأفعال. لكننا لا نتحدث هنا عن هذه المتعارضات الدرامية فى الخيال(يتردد هاملت بين أفكاره ودافعه للانتقام، بين عواطفه والفعل، يحتاج وقتاً ليحل هذا التنافر المعرفى-الوجدانى)نحن نشير إلى تجارب الممثل والمتفرج، إلى التأثيرات المعرفية- المؤثرة أو الوجدانية للمسرح. من خلال هذا المنظور نقول أن العمل المسرحى والتفسير للممثل لابد وان يضعا فى اعتبارهما ذلك المطلب للدمج. لا يمكن فى المسرح فصل الفكرة عن العاطفة، ولا العاطفة عن الإحساس. يحملنا هذا إلى تأكيد مبدأ عام آخر:لابد وان تكون التجربة الشاملة للممثل والمتفرج المسرحى ممتعة وإيجابية، وهو ما يقتضى اختفاء التجزئة والتعارض بين تلك الأساليب الثلاثة للتجربة وإعادة البناء الوجدانى-المعرفى. العواطف والأحاسيس السلبية، مثل الارتباك والتفكك المعرفى، هى تجارب يرفضها الممثل والمتفرج. ليس المسرح معاناة، لا أحد يذهب إلى المسرح ليعانى، سبق وان ذكرنا هذا، ولذلك أول ما يطلبه المتفرج هو ألا يعانى الممثل أيضا. كذلك كل ذلك العمل من التعبير عن العواطف التى تطلب من الممثل، لابد من فهم أنه يشغل حيزا، ليس فى الحقيقة، بل فى الخيال. يمكن أن تكون العاطفة السلبية، الإحساس الغير مستحسن أو الارتباك الذهنى جزءاً من الخيال وتجربة الشخصيات، التى تعبر بذلك الأسلوب عن صراع شخصى مرتبط بالصراع العام للعمل المسرحى. لكن كل ذلك لا ينقل كما هو إلى الممثل وإلى المتفرج، أو ينقل سطحيا فقط، أذن لابد وان تفرض تجربة المتعة الجمالية وتصبح قادرة على تحويل الخيال (الذى يسع كل نوع من العواطف، الأفكار وردود الأفعال) إلى تجربة إيجابية، ممتعة و"مغذية". لقد أشار Gordon Craig إلى هذا بأسلوب واضح:

لا يجب على مسرح مثالى أن يشد أو يرخى عضلات الوجه، ولا يجب أن يقلص ولا خلايا المخ ولا ألياف القلب. يجب أن يجعلنا كل شئ نشعر بالراحة. مهمة المسرح وفنه هى تلك تحديدا :إمداد الجمهور بحالة من التشتت الذهنى والبدنى (١٩٧٢: ٢٤٩).

نميز، لمرة أخرى، بين العواطف وردود الأفعال المتخيلة والعواطف، الأفكار والأحاسيس الحقيقية. نحن نشير الآن إلى التأثيرات الحقيقية التى يحدثها العرض فى المتفرج، التى ليست أبدا مجرد نقل لتجربة الشخصيات ولصفة الأحداث الدرامية المتخيلة. فالإدراك للمعنى المتخيل للعرض يجعل هذا اللاتطابق أو تماثل بين تجارب كل مستو، الخاصة بالحقيقة والخاصة بالخيال ممكنا. يمكن أيضا، على سبيل المثال، اختيار عواطف مرتبطة بالعنف، الجريمة، الكذب، الكره، ألخ، بدون نقل أى من تلك التجارب إلى الحقيقة. عندما يفكك عمل العاطفة من الفكرة، ويقدم عواطف فقط، حينها يكون من الصعب بالنسبة للمتفرج فصل العواطف عن الخيال، عن العواطف الحقيقية. لكن حينها يتوقف المسرح عن كونه بالأخص فن. لابد وان يكون للعواطف فى المسرح معنى، لا يكفى أن تصبح حادة جدا وواقعية. فى الحياة لمجرد السيطرة عليها، مشكلة العواطف فى الحياة هى كيفية السيطرة عليها، وليس معناها. لكن فى المسرح لا يكفى السيطرة عليها، لابد وأن تكتسب معنى. تظهر العواطف فى الخيال بأسلوب مكثف وغير منضبط فى كثير من الأحيان (ذلك هو موضوع العديد من الأعمال الدرامية)، لكن سيكتسب أى عدم تحكم فى العواطف، الأفكار وأفعال الشخصيات معنى، سيشكل جزءاً من الجدلية ومن الموضوع العام للعمل. لا

يبـحـث المسـرح عن العـاطفـة من أجل العـاطفـة، ولا الفكر من أجل الفكر، ولا الإحسـاس من أجل الإحساس. لذلك، فان التفرع الثنائى أو التعارض بين الأفكار والعواطف فى المسـرح أمـر خـاطئ. لا يوجـد مـسـرح للأفكار فى مواجـهـة آخـر للعواطف:"تستخدم الأفكار، فى الفن لتكثيف المشاعر، بدلا من إرغامها"Bentley 1982– 111) تمنح العواطف، بدورها، الأفكار صلاحية كبيرة ومعنى.

لقـد حلل 1999 - 1996 Daniel Goleman بوضـوح، مـتـتـبـعـا أبـحـاث علم الأعصـاب، العـلاقـة بين "العـقل الذى يفكـر" و " العقل الذى يشـعـر". على أنهـمـا عقلان مـختلفـان، لكن عليهمـا العمل بأسلوب متـصل، متوازن ومـدمج. لكل عقل دائرة ذهنيـة مـخـتلفـة، لـكنه متـصل مع الآخـر. ينظم التفـعيل العـادى العقـلانى بطريقـة متوازنة. عندمـا تقـتـحم العاطفـة السلبيـة التوازن ينكسر ويسيطر العقل العاطفى على العقلى. تقدم العواطف استجابات أكثر سرعة من الأفكار العقلية، ولذلك فهى أكثر نفعـا إزاء الحـالات القـصـوى. العقل العـاطفى أكثـر سـرعـة لأنه يعمل أوتوماتيكيا بدون توقف للتفكير أو التأمل لما يجب أن يفعله. تطوريا كان من الحتمى من أجل البـقاء، ألا تسـتطيع العـديد من ردود الأفـعـال الانتظار للتفكيـر. لذلك تنطوى الأفعـال الموجهـة من العـقل العـاطفى على أحسـاس مـن اليقين، من الإلغـاء للحيـرة والشكوك. فـتـضـحى بالدقـة من أجل السـرعـة. يقـبض العـقل العـاطفى على الأشـيـاء لمرة وككليـة (يقـبـض، بخـاصـة، على عـواطف الآخـرين). العقل العـاطفى ترابطى، يوحـد حـقيـقـة ورمـزاً. يعمل مع متـشـابهـات، استـعـارات، مجـازات، صور. يتحدث فـرويد عن "عملية أوليـة":عملية لإحلالات رمـزية وليست عقلية. كل يتشابه مع كل. هذا هو الأسـاس لدلاليـة شـاملة. تكثف الأجـزاء الكل .

لا يوجد الزمن، ولا الخطية، ولا التواصل، ولا الأسباب والتأثيرات. كل شئ ممكن. للذاكرة الحقيقة نفسها التى عليها. يميل العقل المؤثر إلى الإدراك الصريح (نعم أم لا)، إلى التفكير الشخصى (الأنانى التحيز) والتأكيد الذاتى(يركز على ما يؤكده، نابذا لما يعارضه). يبحث العقل العقلى، على النقيض، عن الدليل الموضوعى، إنه تجربة مبدئية، تدحض العقائد. يعمل بعمليات ثانوية مرتبطة بمبدأ الحقيقة. إثبات أن الشئ الوحيد الذى يبحث عنه المسرح هو التأثير، نقل تأثيرات، كما هو من المعتاد سماعه بتكرار زائد، وهو أسلوب خاطئ لفهم محتوى ووظيفة العمل الدرامى، شكلها المميز للتأثير على المتلقين. على النقيض، علينا ان نصر على تلك التجربة الموحدة والممتعة.

نفهم من الشعور التحفيز، التجربة الجسدية والعضوية المثارة من محفزات حسية، من العاطفة، التفعيل أو التنشيط الفسيولوجى المصاحب لفكر أو صورة ذهنية، الفكرة هى المحتوى لتفكير[١٢٢]. إعادة التوحيد لهذه الدوائر الثلاثة العصبية هو ما أسميناه فى موضع آخر "الشعور"، الذى هو نوع من الإحساس - الحسى حيث لا يكون لأى من تلك المكونات الثلاثة أولوية أو هيمنة على الآخر. يطلق بعض السيكولوجيين على هذا "حالة الغليان" أو "السيولة". إنها الشعور بأن شيئاً يتدفق من تلقاء ذاته، وليس بإرادتنا أو جهدنا. يراه الفرد كما لو كان من الخارج وينقاد إلى روعة وبهاء كل ما يحدث له. يعلن باستيعاب فى الحاضر. يفترض درجة أعلى من التحكم فى العواطف. توضع العواطف فى خدمة المهمة، لا تقمع، بل تفعل وتركز وتلتقى فى الحبكة. تهتز كل الطاقة أو ترتد وتسيل بتوافق تام. ينتج توحد مجالات الطاقة التى تبنى جسدنا وذهننا. يتحد الذهن

مع الجسد. لا توجد أفكار مشوهة. حالة من النسيان لذاته، مناقضة للتفكير والانشغال. لكن فائقة التحكم فيما تفعله. يوجد فقط شعور عاطفى من الإشباع، من النشوة اللطيفة، من الطمأنينة العاطفية. يوجد العقل فى حالة "باردة"[١٢٣]، يوجد تقليل للتحفيز القشرى. يكبح الاستهلاك الغير ضرورى للطاقة. لذلك فان هذه الحالة يمكن أن تحث بشكل أفضل عندما يكون لها السيطرة على أفعال معينة أو أنشطة، وهو ما يقتضى جهداً أقل من الذاكرة، كما يحدث مع الممثل الذى حفظ دوره جيدا. المهارة الأكبر فى الفعل تعنى إمكانيات أكبر فى الوصول لحالة الغليان. لا تفعل مناطق غير ضرورية من العقل، مثلما عندما يشعر المرء بالملل، بالتشتت، بالعصبية أو يحاول تعلم شئ. يسمح هذا باستسلام للمهمة بدون تحفظات، بدون القلق من النتيجة. بلا شك يمكن أن تنتج هذه الحالة فى الممارسة لأى نشاط، مهما يكن نوعه، لكنها تحدث بخاصة فى المهمات الإبداعية. أيضا فى مهمة تفسير الممثل. إذا كنا قد أبرزناه هنا هذا لنبرهن بشكل أفضل على المبدأ العام للتجربة الجمالية المسرحية التى وضعناها. عندما يكون الممثل فى تلك الحالة من التدفق، أو شديد القرب منها، يعرضها بطريقة أوتوماتيكية على المتفرج محدثا به حالة مشابهة. هكذا سنفسر كل ذلك الأدب عن الكريزما، العفريت، السحر، التجربة التى لا توصف للممثل أو الفنان الذى يتصل مع جمهوره. ينتج حضورا كبيرا للممثل على خشبة المسرح، نوعاً من التوهج منبعث من التوحد الاهتزازى لمجالات طاقته. هذه الظاهرة ذات الحضور القليل أو الكثير، والخاصة بجودة الحالات الطاقية المتضمنة، تحدث أيضا فى العلاقات البينية العادية، لذلك فمن المنطقى قول انه "يكمن فى كل علاقة تبادل تحتى من حالات مزاجية تحملنا إلى إدراك بعض المتناقضات كسموم وأخرى،

على النقيض، كمغذية"، أي"في كل تناقض ندعمه نبعث إشارات عاطفية وتلك الإشارات تؤثر على الأشخاص الذين يحيطون بنا".(189 - Goleman 1996)
سيكتسب التأكيد على أن كل المناهج تعلم فن التمثيل التى قامت على أهمية الترويح عن النفس تفسيرا من خلال هذا المنظور:

الحالة المزاجية المحايدة هى الأكثر ملائمة لتفاعلنا مع الآخرين، لا لشئ إلا لأنها تنطوى على الصفر العاطفى وتسمح لنا بتكيفنا مع المتطلبات التى يقدمها لنا الموقف (. . .)حالة من المزاجية المحايدة تهيؤنا لتوريطنا بالكامل وتمنحنا المزيد من الوجود العاطفى (224 -Goleman 1999)

حتى تنتج هذه الظواهر بالكامل لا يكفى، بالرغم من ذلك، مجرد تقنية جسدية أو سيكولوجية. هنا حيث ننفصل عن تفسير مبسط للظواهر التى ينتجها المسرح فى المتفرج. يستلزم الأمر أن يكون كل ما يحدث على خشبة المسرح مسترشدا بأفكار واضحة. بمعنى صحيح، يجب أن تكون كل العملية "عقلانية". لا يحدث كما فى الحياة، التى لا تستجيب فيها العمليات التفاعلية وتدفق الأفكار والعواطف لأى مخطط سابق، لذلك فمن الضرورى جدا فى الحياة التحكم فى العواطف، ذلك الدماغ (النظام الجوفى)الذى يهدد بالتدفق وبإلغاء العقل المفكر (الفص الجبهى أو الأمامى)وتجربة الإحساس كتوحيد للجسد والعقل ("الشعور" كتزامن بين نصفى العقل وبين النظام السيمبتاوى والباراسيمبتاوى). ينضبط كل شئ فى المسرح لأنه أختبر سابقا. تستجيب الأفعال للأفكار، تسترشد بالأفكار، تقبض على معنى بسبب علاقتها بالموضوع العام للعمل. إذا لم يكن الأمر كذلك فلن يثير المسرح اهتمامنا فى شئ، إذن لكى

نرى الحياة مثلما تحدث فى الحقيقة، أو، بلا نظام أو معنى، يكفى أن ننظر حولنا. نتحدث عن أفكار، عن معنى ومدلول، وليس عن أن العمل المسرحى يجب وان يكون له محتوى مذهبى أو ينقل رسائل أيديولوجية، وهو اختلاف سنوضحه لاحقا. لا يتظاهر المسرح بإقناع ولا بقبول، كما يفعل الخطاب التعليمى، لكن ذلك لا يعنى أن تأثيراته الجمالية والتأثيرية لا تتعارض مع الفكر.

المسرح واللاوعى: المشهد الآخر

ألمحنا فى أجزاء مختلفة من هذه الدراسة إلى اللاوعى، الخيالى والحلم. وحان الوقت للتعمق فى العلاقة التى يحافظ عليها المسرح مع كل ذلك. إننا نحاول الفهم بشكل أفضل لسبب المسرح، من أين يولد هذا الفن الشديد القدم، ما هى دوافعه العميقة وملامحه الأنثروبولوجية العالمية. تعد إسهامات فرويد والتحليل النفسى لا غنى عنها للدخول فى هذا الميدان المشوش المليئ بالظلال. اللاوعى، الحلم والخيال شديدى الاقتران. اللاوعى هو مكان ما هو مقموع، حيث يظهر فى الحلم ويغزو حالة اليقظة من خلال الوهم الخيالى[١٢٤]. فى الحلم كما فى التخيلات اليومية، إنه الأنا، مدفوعة من قبل الرغبة، التى تحاول تقديم مخرج لما هو مقموع أو اللاوعى، تبنى أنا الحلم والأنا النرجسية التخيلية حقيقة شديدة الشبه بالخاصة بالمسرح، حيث لا يوجد تفريق بين ما هو حقيقى والوهم. يكون هذا المزج للحقيقة والخيال مدركا ومسيطراً عليه فى المسرح، ليس كما فى الذوات التمثيلية أو العصبية، التى تضفى الطابع الدرامى على سلوكها ومواقف الحياة، لأنها تحاول هكذا تقديم مخرج والسيطرة على دوافعها أو لأنها تحتاج

لتقديم تخيلاتهم للشعور بشئ لا تشعر به، للدفاع "ضد عدم كفاية ما يشعرون به، ضد الإحساس بعدميته الخاصة"(Mannoni 1973 - 226) بالوهم المسرحى، على النقيض من العصاب أو الذهان، لا تضل الذات ولا تنخدع، لا يوجد جهل بالحقيقة ولا المصداقية. يخلق المسرح واقعاً حقيقياً منكراً فى الوقت نفسه، يسمح بالتحرر والتحكم فى صور الرغبة. إنه شكل اقتصادى وآمن للذات، لأنه لا يجازف بأى شئ فى ذلك:فى الوقت نفسه الذى تحرر وتوجه الإبداعات الخيالية التى تتشابه معها الأنا، لا تسقط فى وهم الوهم:

من المناسب ألا يكون ذلك حقيقيا، أن نعرف أنه غير حقيقى، حتى تصبح صور اللاوعى حرة بشكل حقيقى. سيكون للمسرح، فى تلك اللحظة، دور رمزى بصورة مهيمنة. سيكون ـ كلية ـ شيئاً مثل الإنكار الكبير، رمز الإنكار، الذى يجعل العودة لما هو مقموع أسفل صورته المرفوضة ممكنا (. . .)

عندما يرتفع الستار، فإنها القدرات الخيالية للأنا هى التى يحررها العرض وفى الوقت نفسه تنتظم، وتهيمن. لا نعرف كيف نقول هذا، لكن مجازيا، فان الكلمة المشهد تتحول إلى المفهوم الذى يتحدد به المكان النفسى حيث تتبخر الصور. يمكن قول أن المشهد فى المسرح يتحول ليصبح الامتداد للأنا بكل إمكانياتها Mannoni 1973: 124- 136.

يرتبط المسرح، لذلك، باللاوعى وبالأنا التى تحرر، من خلال عملية الإنكار، توتراته وتقدم مخرجا متحكماً به فى الرغبة. المسرح هو اتفاقية بين الحرية والمحافظة على دفاعات الأنا. ممارسة علاجية للتشابه والإقصاء(التشابه السلبى

)الذى وجد مكانا رمزيا ومؤسسيا للتعبير. Octave Mannoni يضرب مثالا شديد الوضوح لكيفية عمل المسرح من خلال وجهة نظر الفاعل واللاوعى:"لا يتظاهر القناع بالكينونة لآخر الذى ليس هو، لكن له المقدرة على استدعاء الصور الفانتازية. قناع الذئب لا يخيفنا على طريقة الذئب، بل على طريقة صورة الذئب التى نحملها فى أنفسنا"(١٩٧٣ :١٢٤). يبنى المسرح حقيقة تستجيب أكثر لصور الحقيقة التى تخلق الرغبة (الأنا مدفوعة من قبل الدوافع البدائية الخاصة بذلك) من الحقيقة نفسها. هذه هى أحد المفاتيح الأخرى لتعريف واقعية المسرح ولتوضح بشكل أفضل تلك التفرقة المبنية على الواقع الدرامي الذى لانزال نصر عليه:حقيقة المشهد/حقيقة الحياة. وأيضا تستخدم للتحليل بشكل أفضل لظاهرة التشابه المزدوج الذى ينتج بالضرورة فى المسرح:التشابه مع الممثل/التشابه مع الشخصية. أنهما تشابهين مختلفين. نحن نتشابه مع الممثل، كما ذكرنا، اعتبارا من أمر أن حضوره حقيقى، ما نطلبه من الممثل موقفاً سامياً، مسيطراً وناقلاً "لطاقات جيدة" (لمحفزات حسية وطاقاتية إيجابية) لكننا نتشابه أيضا مع طريقته فى التمثيل والتأويل، سبب لما نطلبه أيضا من الممثل "الطبيعية" و "الحقيقة". التشابه الآخر مع الشخصية، تطابق يتطلب فى الوقت نفسه إقصاء، حيث أنه ينتج فى حالة مناقضة التنويم المغناطيسى أو التوهم الذى تحدث عنه ": B. Brecht.الذهاب إلى المسرح لمشاهدة عرض يحدث فى المتفرجين تماثلاً مع الممثل كممثل وفى الوقت نفسه مع الشخصية، أنه تركيب أصلى خاص بالمسرح والذى لا يقدم بأشكال أخرى من العرض"

كما نرى، العلاقات بين المسرح وعلم النفس حميمة جدا. سنحتاج دراسة أكثر تحديدا عن موضوعات تتصدى لهدف هذه الدراسة، مثل:

١) سيكولوجية المبدعين المسرحيين (الكاتب، المخرج، الممثل، الناقد):الإبداع، النزعة الاستعراضية، التمثيل، النرجسية، الشذوذ، الترفع، الخضوع، العلاج، إلخ.

٢) سيكولوجية التلقى المسرحى:التماثل، العرض، المشاهدة، الفهم.

٣) العلاقات بين الجنون، السيكوباتية والمسرح، مشيرا إلى الشخصيات المسرحية.

٤) النقد السيكولوجى:العلاقة بين العمل والشخصية الإبداعية.

٥) الدراما العلاجية والدراما السيكولوجية.

٦) درامية الحياة اليومية والمسرح.

٧) نقول بعض الكلمات حول هذه النقطة الأخيرة. للدرامية المسرحية علاقة وطيدة بدرامية الحياة اليومية. يقدم المسرح درامية متخيلة للصراعات المشابهة لما يحدث فى الحياة، لكن فى سياق متحكم وحر ذى مخاطر بالنسبة للمتفرج. يستطيع المسرح العمل كبديل لدراميات الحياة اليومية وأيضا كنموذج للحل، الإيجابى أو السلبى، لتلك الصراعات. يكشف لنا المشهد عن وجود أشكال إيجابية وأشكال تدميرية لحل صراعات الحياة التى لا تحصى، وأيضا وجود

صراعات ليس لها حل. يستجيب المسرح إلى الحاجة إلى إضفاء الطابع الدرامى على الصراعات الإنسانية بصورة رمزية، حاجة نعتبرها عالمية. يضفى الطابع الدرامى على مواقف وعلاقات كشكل من أشكال السيطرة عليها فى نفس الوقت يقدم مخرجا للتوترات والدوافع المقموعة التى تنشأ. بالإضافة إلى الدرامية، فنحن نمنح معنى للحياة:الذوات التى تعيش صراعا تعزز العدوانية، الانجذاب الجنسى، الخوف، الألم، الضياع، الحاجة إلى الحماية، إلخ، مقدما التهديد، فقدان السيطرة والتيقظ كأشكال لإعادة الأحياء. يمكن أن يفسر هذا الاتجاه العام إلى دراميـة العلاقات الإنسانية. بالرغم من وجود شئ من المبالغة المسرحية فى كل درامية، فإننا لا نعرف أبدا فى الحياة متى يمكن أن تنتهى تلك المبالغة بالدوران ضد نفسها وتجر الممثلين إلى مواقف درامية غير انعكاسية. بتلخيص، يمكننا قول أن الاتجاه إلى درامية الحياة والعلاقات (إضفاء الطابع الدرامى عليهما) يستجيب إلى الحاجة إلى:

- منح معنى أكبر للحياة وللعلاقات الإنسانية، معززا الروابط بين الأشخاص (وضع الآخر فى الاختبار).

- التحكم فى التهديد، تقديم الكارثة، التآمر على المخاوف، اختبار استجابات أمام الألم والموت (يضفى طابعاً درامياً على ما يخشاه).

- يقدم مخرجا من التوتر، الرغبات المقموعة، بخاصة للدوافع العدوانية.

- لفت النظر أكثر أو إبراز أهمية نشاط، دور اجتماعى، موضوع أو وضعية.

- تحويل الانتباه، وتشتيت التوتر المثار إلى شئ أكثر أهمية حتمى أو لا علاج له فى الكثير من الأحيان(غالبا ما يضفى الطابع الدرامى على ما هو فرعى أو أستعلائى كبديل لشئ أكثر تراجيدية).

- التعبير عن ألم لا يشعر به أو إظهار سلوك مناسب للقاعدة الاجتماعية.

- التماثل مع المجموعة، إعادة تأكيد روابط الانتماء.

- التفعيل، الخروج من الملل والروتين.

يأخذ المسرح جدليات ومواقف درامية من الحياة، مليئة حتى فوهاتها بدراما الأشخاص، العائلات والجماعات. يقدم هذه القصص على المسرح تحت أشكال تراجيدية أو كوميدية. يضفى المسرح الطابع الدرامى على الحياة، لكنه يجردها منه أيضا، إنه يضفى الدرامية على ما ليس دراميا فى الحياة، يغير درجة الدرامية أو يعيد ما هو جاد مضحك وبالعكس. يتماثل المتفرج بسهولة مع المواقف وأبطال الدراما، يصنع روابط سريعة وينقل إلى حياته ما يحدث على خشبة المسرح. يعيد أحياء مشاهد تبقى فى اللاوعى، لذلك فان المسرح دائما مزعج:يوجد شئ يهرب من سيطرتنا بمجرد أن تتحول الحقيقة الخيالية إلى حقيقية، مرئية، تخرج من الظلام. يستطيع صراعات مستترة بأسلوب فانتازى وخيالى :يمكن أن نصبح أبطالاً، نجد نماذج من الأتساع والتأكيد للأنا. كما فى الألعاب الطفولية، يطلب المسرح تعاون المتفرج حتى يدعم الخيال الدرامى بفانتازيته وخياله:يطلب المسرح منا موقفاً طفولياً. بسبب كل ذلك، فان المسرح مكان وزمان حيث تتحرر الأنا وقتيا ورمزيا من الرقابة الاجتماعية. يقدم المسرح

مخرجا بديلا ورفيعا للرغبة، يسمح باقتحام المشهد الآخر، عالم اللاوعى:يخلق حقيقة متخيلة حيث تبقى الأنا الحقيقية معلقة مثل الأنا الخيالية. كما فى الرؤى التنويمية المغناطيسية:بين الحلم واليقظة، الحكمة والجنون، السيطرة وعدم السيطرة. لكن المسرح الحقيقى يحلنا دائما من التعلق بذلك المكان الغير محدد حيث يكون الوعى حقيقياً وغير حقيقى فى الوقت نفسه.

وظائف المسرح

كخلاصة لكل ما أشرنا إليه، يمكننا قول أن المسرح اليوم يمكن أن يؤدى الوظائف التالية، التى تبرر وجوده باستفاضة وتعرف المكان الاجتماعى الذى يشغله:

١) وظيفة النقد الاجتماعى، الأيديولوجى والسياسى. يمكن أن يكون المسرح مكاناً تستجوب وتناقش فيه القواعد الاجتماعية، العادات، الأفكار المسيطرة، القيم المفروضة، موضوعات وأماكن عامة، الأيديولوجيات الأساسية، تجاوزات السلطة، إلخ[١٢٥].

٢) وظيفة التجديدية أو التحويلية لشفرات، أشكال، أذواق، موضات جمالية، تيارات فكرية.

٣) وظيفة التفكير والمعرفة، استكشاف حقائق جديدة، نقل معارف، خبرات وتعليم.

٤) الوظيفة التطهيرية والتحفيزية، مبدعة للمتعة واللذة الفنية.

٥) وظيفة التسلية والهروب والتمتع، شديدة الارتباط بالوظيفة السابقة.

٦) وظيفة القولبة، الإبداع أو الانتشار لقيم ونماذج اجتماعية، قواعد، سلوكيات، مواقف جديدة، مثل رفض النماذج السلبية.

٧) الوظيفة البيولوجية، العلاجية وإعادة الحيوية، تطهيرية ومحررة لدوافع غريزية لاشعورية واحتياجات عضوية، إبداعية ورمزية.

٨) الوظيفة التوصيلية، للتبادل الخصب والمؤثر لخبرات، عواطف وأفكار.

نستطيع أن نأخذ من الخطابة أربعة مصادر بمثابة مرجعية لهذا التنوع فى الوظائف:

- الدفع:الدفع، الحث على الأفعال، التحول للسلوك والنظام الاجتماعى.
- تحريك المشاعر:التأثير، التأثر، التحفيز.
- التعليم:التعليم، النقل لمعارف، أفكار، قيم.
- التسلية:الإلهاء، التمتع، الاستمتاع، التلذذ.

ليست كل الوظائف التى أشرنا إليها مستبعدة، يكمل البعض الآخر، إذ استطاع كل عمل مادى التأكيد على بعض منها، فسيحولها إلى مسيطرة. ربما

كان العمل الناجح هو ذلك الذى يضع فى اعتباره هذه الوظائف الأربعة الأخيرة الأساسية ويدمجها بطريقة مناسبة ومتوازنة.

لذلك كله، كما يقول J. Duvignaud .المسرح"هو رمز الاحتمالات لتدخل الحرية الإنسانية فى الحياة الاجتماعية".

تحديدا:

حينها سيكون الممثل الكاشف الفعال للعناصر الأقل اعترافا وإقرارا للمجتمعات البشرية، الصورة الوقحة، الخائفة أحيانا، "لحتمية العقلية الجماعية"، سيجسد الاتجاهات الحقيقية(ليست المستترة للنماذج الثقافية أو التقنية)التى يمكن أن تؤدى "بالدراما الحية للتوتر المتزايد والمتناقض، الموجه نحو العفوية"

لا عجب أن المسرح كان دائما مراقبا من السلطة، التى تعترف من جانب بتأثيره الاجتماعى، المنظم للنظام الرمزى والثقافى، والتى تخشاه من جانب آخر، لأنه يضع "على الجانب الآخر"، جانب الرغبة، الخيال والنقد الاجتماعى.

فى كنف تلك (المجتمعات)التى عرفت هذا المكان العام الغريب، حيث يستهلك الخيال فى وقائع متكررة، كان دائما متكتما، ملعوناً، محرماً، خطيراً بقليل أو كثير، فى الوقت نفسه محمسا. أكثر تحديدا، يعارض الارتياب الروحانى الذى يكتنف المسرح دائما ويسير جنبا إلى جنب مع يقظة الدولة، بتلك الطريقة التى جعلت كل مسرح هو أحد قلاقل الدولة. ويواصل كونه كذلك! (? Badiou 1993

المسرح، بالقياس بأنه يعرف توصيل وتطوير الوظائف والاحتياجات التى تحدثنا عنها، سيحيا، مبهرا للبعض، مزعجا للبعض الآخر، جاذبا للكل، بالرغم من تصريحات الموت بالتهميش، بالتفاهة، وبعدم المنفعة الذى يتنبئون بها منذ قرن.

الهوامش

١- أحد المقالات الأكثر أكتمالا: قاموس المسرح لـP. Pavis 1996، لا يعرف فقط مفهوم المسرح بوضوح مطلق في صفحاته التي تتجاوز ٦٠٠ صفحة، بل إنه يكتب، أمام الاستهلال" خصوصية المسرح"الآتي:" إن خصوصية المسرح فكرة ميتافيزيقية إذا كان ما نبحث عنه هو خلاصة تحوى كل الخصائص لكل المسارح (١٩٩٦: ١٨٩). وبعد ذلك، حول" المسرحة": "تكون المسرحة أحيانا مرادفا لخصوصية المسرح، فكرة مفعمة جماليا وأيديولوجيا، من المستحيل الاتفاق حول هذا التعريف". نحن نظن أنه من الممكن تقديم تعريف عن المسرح وخصوصيته بدون استدعاء أفكار ميتافيزيقية أو حاوية للأيديولوجية.

٢- نعرف أن كل تعريف يطرح مشكلات لا تحل تقريبا حول المرجعية المتداولة التي يقتضيها. وهو ما دفع k. Popperإلى التخلي عنها. بالرغم من ذلك، أعتقد أنه، إذا لم نأخذ التعريف على إطلاقه، بل كأجراء للتحديد الدلالي والمرجعي، أكثر من كونه تحديداً وإغلاقاً دلالياً، نستطيع بدون أي اعتبار محاولة تعريف مفاهيم بغرض تحديد الحقيقة هدف الدراسة. تنطلق الفكرة التقليدية للتعريف من قواعد جمالية ومفاهيم متضمنة ذاتيا (قاموس). لكن في الحقيقة كل تعريف هو بالضرورة فكرة أو، كما يحدث هنا، مجموعة من الأفكار المترابطة التي، تبني بينها كالدوائر أو المجموعات، حسب المنظور، علاقات من التضمين، التقاطع، التجانس والتكميلية (الموسوعة). لا تختزل، صناعيا. كذلك التعقيد ولا البنية الديناميكية لهدف الدراسة أو التعريف.

٣- لا نفهم من عدم المادية حقيقة "روحية"، "مثالية"، "أفلاطونية". منفصلة عن المادية البيولوجية للجسد، بل حقيقة لا تختزل إلى المادية الفيزيائية للجسد، بالاستقلال عن المستوى الأنطولوجي الذي نمنحه لهذه الحقيقة "الذهنية" أو " السيكولوجية".

٤- سنستخدم في تعريف المسرح سلسلة من المصطلحات من المناسب تمييزها تتحدث عن ملامح، خصائص، مكونات وعناصر. يتعلق الملمح بالمصطلح المستخدم في اللغويات (فونولوجيا، دلاليا)، والمستخدم لتعريف وتمييز صوت لغوي أو سمة. نستخدمه هنا لنشير إلى الخاص في المسرح (الاتحاد بين الحقيقة والخيال). الخاصية هي تلك التي تستخدم لتعريف المسرح في علاقته بالفنون الأخرى أو الأنشطة. لكنها لا تبني ملمحاً مختلفا. سترتبط أكثر بالنموذج الأولي الذي يؤسس مع تعريف علمي على ملامح متباينة. إنها شكل لتعريف المسرح مع مراعاة الاستخدام المألوف للمصطلح والمنهج الوصفي والبرجماتي. نفهم مكونات على أنها تلك العناصر أو " المواد" التي يتوافق" بها العمل المسرحي: "المادة" أساسية وحتمية حتى يمكن بناء المسرح على هذا النحو(النص والعرض). أخيرا، عناصر هي الظروف الأساسية للبنية المسرحية التي بدونها لا يمكن بناء العرض الدرامي. نستطيع إلغاء عناصر أخرى، لكن ليس هذه(ممثل، حدث، متفرج).

٥- من حسن الحظ أن هذا المنظور يتغير. تاريخ المسرح الإسباني لـ Gredosالمقدم من J. Huerta Calvo 2003، لم يدخل العرض فقط على ذلك النحو، بكل المظاهر الفيزيقية والمادية(مكان، موسيقى، مناظر. إلخ) في دراسته، بل وأيضا أداء الممثلين، تلقي الجمهور، والذي لايزال أكثر جدة وإبرازا، الأرتقاء الخاص وتطور النظرية المسرحية.

٦- نجد المثل الأكثر ذيوعا لهذا الخطر في T. Kowzan 1997aونموذجه الشهير ذا ١٣ نظاما للعلامات المسرحية:كلمة، النبرة، الإيماءة، الإشارة، الحركة، المكياج، الكوافير، الأزياء،

الاكسسوارات، المناظر، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية. يتعلق الأمر، كما يمكن إثباته، بمنهج وصفي، نقلى أو معاد بناؤه، ليس نظريا تماما.

٧- لا يبدو أن M. de Marinis يضع فى اعتباره أحد تأكيدات جوفمان Goffman ? الموجودة بالضبط فى نهاية الكتاب الذى يشير إليه(تقديم الإنسان فى الحياة اليومية١٩٩٣)- ، توضيح كاف عن الأساسيات المختلفة بين التمثيل ودرامية الحياة العادية والعرض المسرحى:" الحدث الذى يقدم فى المسرح خيالاً مختلقاً ومقبولاً نسبيا، على خلاف الحياة العادية، لا شئ حقيقى أو صحيح يمكن أن يحدث للشخصيات المقدمة، رغم أنه من الممكن فى مستوى آخر حدوث شئ حقيقى وصحيح من أجل شهرة المؤدين المهنيين، فعملهم اليومى الصعود على المسرح للتمثيل المسرحى"(١٩٨٣: ٢٧٠). وبعد ذلك بقليل:"الشخص الذى يصعد على خشبة المسرح ليس، بمقياس معين، شخص حقيقى وليس لديه النوع نفسه من النتائج الحقيقية التى لدى الشخصية، المختلقة تماما، إخراجيا، دعنا نقول ، التى للمحتال، لكن التقديم على المسرح لأى من هذه النماذج للأشكال المزيفة يقتضي الاستخدام لتقنيات حقيقية ناجحة، وهى نفسها التى يدعم بواسطتها الأشخاص العاديين مواقفهم الاجتماعية الحقيقية فى الحياة اليومية"(٢٧١). ان الشخصيات والمواقف المسرحية خيالية، فى مواجهة شخصيات ومواقف الحياة، الواقعية تماما، رغم أنها منجزة بواسطة الممثلين الحقيقيين، وعليه تكون التقنيات المستخدمة والعواقب الحتمية (التى تشير إلى الممثل، ليس إلى الشخصية) حقيقية أيضا.

٨- يقاوم المسرح انتقال نظريات من حقول معرفية أخرى آليا إلى دراسته. لدينا مثال فى الأدب، وحتى وقت قريب كان هو النظام الوحيد المطبق بقوة كبيرة على تحليل المسرح. لكن فى هذه الحالة نرى أن المخطط الأساسى كاتب/نص/متلق(المناسب للأدب) يتعقد بالكامل فى المسرح:هنا يتنوع الكاتب بين الكاتب المسرحى، المخرج والممثل، يكتب النص تبعا إلى العرض(ليس تبعا للخيال فقط)؛يكون المتلقى غارقا فى جمهور، ليس مجرد متلق منفرد ويكون الاتصال مباشراً وفورياً (ليس مؤجلا وفى غياب المرسل كما فى الأدب).

٩- تستخدم هذه الكاتبة أيضا المصطلح إنكار لتعبر عن الفكرة نفسها، مؤكدة على أن كل شئ فى المسرح ينكر ماهيته من أجل أن يكون شيئاً آخر(١٩٩٣ : ٣٧)

١٠- ينشأ التشويش بين المسرح والعرض من الطليعية فى بدايات القرن العشرين. استرداد الصفة المشهدية للمسرح ترغب فى التصارع ضد احتكار النص الأدبى والتباس المسرح الخاضع بالكامل إلى الحوار. يلخص A. Artaud جيدا هذا الوضع:"يوجد فى كل عرض عنصر فيزيقى وموضوعى. مدرك من قبل الجميع. صرخات، شكاوى، أطياف، مفاجآت، مؤثرات مسرحية من كل نوع، جمال سحرى للملابس مأخوذة من نماذج طقسية معينة، تألق الضوء، روعة افتتان الصوت، فتنة التناغم، علامات موسيقية نادرة، ألوان الموجودات(. . .)، أقنعة، عارضات ذات أطوال مختلفة"(١٩٩٩: ٢٠٢).

١١- يوجد نوعان من الألعاب : الذى يفترض إبداع خيال(اللعبة الطفولية، بوجه عام، التى يفترض فيها الطفل شخصية) واللعبة بدون خيال(المنافسة الرياضية، بوجه عام، التى يتخذ فيها اللاعبون دوراً- حقيقياً- غير متخيل- داخل اللعبة). يقدم اختلافاً أساسياً بين لعبة (بوجه عام) ومسرح، المشار إليها من قبل M. Bajtin:"الغياب الأساسى للمتفرج والكاتب هو ما يميز جذريا لعبة الفن. لا تفترض اللعبة، من خلال وجهة نظر اللاعبين أنفسهم، ومتفرج موجود بعيدا عن اللعبة ، ستتحقق الحادثة المقدمة كلية من اللعبة من أجله، وبوجه عام، لا تقدم اللعبة شيئاً، بل تتخيل"(١٩٨٢ : ٧٢). اللعبة، فى حد ذاتها، لا تحتاج إلى كاتب ولا إلى متفرجين، وهى عناصر لا غنى عنها فى المسرح.

١٢- بافتراض الاستخدام الشديد الأساع والقبول للتعبير "عرض مسرحي"كمرادف للعمل المسرحي، نستخدمه أيضا في بعض الأحيان في هذه الدراسة. لنشير به إلى جزء العرض الذي يحويه كل عمل مسرحي، بالإضافة كذلك إلى القدرة على تضمين بعض الأشكال المسرحية التي يزيد فيها العنصر المشهدي.

١٣- من المناسب أيضا عدم الخلط بين محتمل ومقبول (يحيل مقبول أو غير مقبول إلى دوافع أو أسباب ذاتية:جمالية، ذات ذوق حسن أو سيئ، أخلاقية أو سياسية، إلخ) يمكن أن يكون شيئاً محتملاً وغير مقبول جماليا، أيديولوجيا أو سياسيا.

١٤- تتصور الجسدية المعاصرة(وتصيغ رياضيا)عوالم أو أكواناً "مستحيلة" و"غير متخيلة" مثل "عوالم ممكنة حقيقية" :على سبيل المثال، عوالم ذات ستة، سبعة وحتى عشرة أبعاد. لا نناقش هنا هذه الافتراضات، لكننا نشير اليها بالقياس بأن العلم الحالي يحدث ثورة أيضا في فكرتنا عن العوالم الممكنة أو المستحيلة. توسع الحقيقة الافتراضية، من جانب آخر، حدود ما هو ممكن ومستحيل، ما هو متخيل وغير متخيل. كل هذا لا يبطل، بالرغم من ذلك، المرجع لعالم "حقيقي". بفضله نستطيع تصور إمكانية أو عدم إمكانية عوالم أخرى ممكنة. سنتعرض لكل ذلك لاحقا (انظر , ١١ ٥ "الحقيقة والواقعية في المسرح").

١٥- يلعب نوع معين من الأدب المسرحي المعاصر بقدرتنا على مماثلة الكلمات بالموجودات، من جانب، ومن جانب آخر، بافتراض أن أي فعل لابد وأن يكون له معنى لكونه يتحقق، غير مكترث بتماسك الملفوظات. سيكفي التحدث والتمثيل لبناء عمل مسرحي. لاشئ أكثر بعدا عن خلاصة المسرح الفنية(المبنية بطريقة واعية).

١٦- نجد الاستثناء في بعض الألغاز في القرون الوسطى التي كانت تستمر حتى شهر والتي حاولوا فيها تقديم تاريخ الإنسانية ببناء رؤية كونية حقيقية.

١٧- "ليس كل شئ هزلياً في المسرحية الهزلية"تقول Silviaفي نهاية .los intereses creadosيوجد عرض للخيال حول الحقيقة، يواصل المتفرج على مدى العمل بناء صلات مع حياته الواقعية، مع قلاقله، أفكاره، تفسيراته للحقيقة. يعقد مقارنات وتوفيقات، حتى يدمج ما يراه بحياته بقدر دمجه نفسه هو نفسه بالخيال. حينها يؤثر علينا العمل، يثير اهتمامنا، يلمسنا يكتسب معنى. إنه التأثير المسرحي، الذي يولد منه اهتمامنا الحقيقي بالمسرح. تأثيره الخاص، هو تأثير للمعرفة والاعتراف هو ما يخلق المتعة، المتعة "الخاصة به"، بتعبير أرسطو ، وليس الآخرين.

١٨- تحقيق غير تام، متخيل في جزء كبير، كما سندرس لاحقا. متعة المسرح أيضا "غريبة"، لا تترك المتفرج راضيا تماما، لأن تأثيراتها ليست انفعالية أو مباشرة فقط بل ذهنية ومؤجلة أيضا.

١٩- يحل السياق الاستدلالي، من جانب آخر، العديد من الالتباسات والمتناقضات. إذا قرأت "يخرج شاب عجوز إلى المسرح ويجلس على صخرة من الماء" أستطيع ان أفهم بسهولة أن "رجلا"، له بعض الصفات الشبابية والبعض الآخر خاص بالشيخوخة، يجلس فوق "شئ صلب وطافيا"، على سبيل المثال. إذا خرج شخص آخر لمقابلته وقال له "لا تجلس هناك، فستغرق" ويجيبه هو "لا يهم، لقد غرقت بالأمس في المغطس"، يمكن أن تترجم، تبعا لما يحلقها أو يسبقها، يتعلق الأمر بكائنات شبحية، كائنات ميتة ويعاد انبعاثها على المسرح، أو أنها تتحدث بشكل مجازي، مشيرة إلى أنها تحيا كما لو كانت ميتة. ليس من الغريب أن يتحدث ثعلب في (caperucitaذات الرداء الأحمر)لأن هذه " قصة أطفال"، تعيش في عالم تتحدث فيه الثعالب وتبعث فيه أجدادهم، رغم أن هذا يعارض قوانين العالم والمنطق. عالم قصص الجنيات غير مترابط، اعتباطي، احتمالي. يستجيب إلى القوانين الداخلية للعالم المتخيل الذي يخلقه النص.

٢٠- تحذير واضح:عدم خلط "الواقعية الرمزية" بـ "المسرح الرمزى"(على سبيل المثال مسرح (.Maeterlink

21- نصر على أن تعريفنا للمسرح نظرى، أى، أنه ليس أكثر من تجريد نافع لتحليل الحقيقة المسرحية، ليست فرضية بقدر ما هى وصفية لكم ما يحدث فى محيط الحدث المسرحى وما يتعلق به. تحلل النظرية الحقيقة وتضع تفسيرا قادراً على المساعدة على فهم أفضل لتلك الحقيقة، لكن الحقيقة مستقلة تبعا للنظرية، ليست منغلقة ولا محتواه فيها. لا تفرض النظرية ولا تدعى وضع "أبواب لمجال" الممارسة النظرية، بل، كحد أقصى، توجهها حتى تطور بشكل أفضل كل إمكانياتها الداخلية، الخاصة.

٢٢- الاختلاف بين المسرح والرقص هو أنه فى الباليه أو الرقص، المهيمن أو الأساسى هو العمل الفنى حول الجسد الفيزيقى وإمكانياته التشكيلية والتعبيرية تبعا للإيقاع والموسيقى، متجاوزا حدود الجاذبية والقيود المادية، بينما يعتبر الجسد فى المسرح كلية (جسدية، نفسية وذهنية) مرتبطة بفكرة الشخصية(الخيال) وليس بشكل منفصل، بل مدمج فى الحدث الدرامى.

٢٣- نحن نعى أن المفهوم "خيال" مثلما نستخدمه هنا، يحوى بعض الإبهام:يمكن أن يشير بالنسبة للبعض إلى "ما هو مزيف"، "لما هو غير حقيقى" وبلا شك سيثير هذا المعنى فى الكثيرين رفضاً مبرراً، حيث إنهم يعتبرون المسرح تحديدا كالمكان الذى يجب وان يكون فيه كل شئ "أصلى"، "حقيقى" (بخاصة عمل الممثل)، فى تعارض مع زيف الحياة، المليئة بشدة بالنفاق وغياب الصدق. من الواضح أننا لا نستخدمه بهذا المعنى هنا. ولا نريد أيضا قول : أن كل خيال سيكون بالضرورة "ازدواجاً" لشئ آخر، "الحقيقة" كما لو كان بغير صلاحية أو حضور بحد ذاته. يمكن أن يقدم لنا خيالاً على أنه "حضور" أو "حقيقة مباشرة"، لاغيا صفته الخيالية، منتجا مثل "تقديم أو عرض خالص"، شديد القرب من الحقيقة أكثر من الخيال على هذا النحو. فى هذه الحالة، بالرغم من ذلك، ستكون الحقيقة دائما "حقيقة أخرى". وليست الحقيقة اليومية، أو، فى كل حالة، "شكلاً آخر للعيش وإظهار الحقيقة اليومية"، أى رفعها أو انحطاطها. سيكون المسرح دائما حقيقة أكثر "شئ آخر" ، بدل إضافى "للشدة"، "الأسلوبية"، "التشويه"، "التحول"، "الخيال"، إلخ، الذى، لكونه متعمداً ومصطنعاً، نسميه" خيال".

٢٤- بمعنى، أنه ملمح وصفى- غير مميز- يستخدم لوصفه وتمييزه.

٢٥- مؤسسا على فعل أن المتفرجين لا يستطيعون الاستجابة بطريقة مباشرة إلى الرسائل المتلقية من المرسلين(الممثلين)، يرفض G. Mounin 1972 فى المسرح صفة الاتصال. لا نتشارك هذا الرأى، كما سنرى، يشارك المتفرجون بإيجابية فى التمثيل وهم جزء لا غنى عنه للحدث المسرحى.

٢٦- المسرح هو "جسد لجسد"، "وجها لوجه". المسرح اتصال وتواصل مباشر، رغم أن هذا التواصل لا يقام من خلال الوسائل اللغوية العادية.

٢٧- من أجل دراسة عن صعوبات التصوير السينمائى (التليفزيون، والسينما الفوتوغرافية) انظر V. Guari-nos 1992، استشهاد يمكن أن يكون موضحا :"الخطاب الدرامى التليفزيونى البصرى هو خطاب مؤقت، كما يحدث أيضا فى المكان، لا يرضى توقعات المتفرجين لا فى المسرح ولا فى السينما. فى النسخ السينمائية الفوتوغرافية لأعمال المسرح لا تبقى آثار لا عن أماكن ولا عن أزمنة غير فيلمية، لا تقدم لنا مسرحا بل سينما، . سينما تطور كل قوتها السردية لأن ما أخذته من المسرح ليس مسرحا، بقدر ما أخذت حوارات وشخصيات وأجواء واعتبارا من هناك لم تقم عرضا على المسرح الدرامى بل موضعا على المسرح المناصر للفيلم.

٢٨- كما سنرى، يتطلب المسرح أن كل ما يحدث فى المسرح سيكون ضروريا، مميزا، حيث إن ما لا يعزز أو يدمج فى الإيقاع، الحدث والمعنى العام للعمل المسرحى، يحدث التأثير المضاد، يعرقل، يكدر. كما يقول D. Mam-et، كل ما لا يساهم فى إظهار المعنى للعمل المسرحى يعرقل المدلول للعمل"(١٩٩٩: ٦٧).

٢٩- انظر ١١ , ٦، "وظائف وتأثيرات المسرح".

٣٠- هذا هو ما يسميه " E. Barba 1989 ما قبل- التعبيرية" للممثل.

٣١- سيمكن أن نقول، تبعا لنظام منبثق، إننا نحن "جسد لجسد"بالإضافة إلى الجسد الفيزيقى-العضوى(عظمى، عضلى، عصبى، أحشائى، إلخ)نحن جسد طاقاتى(حيوى، حسى، مدرك، مستقبل، فعال) وجسد واع (يفكر، يحلم، يتخيل، ينتبه، يرغب، يحاول).

٣٢- بالطبع يحتاج الممثل أو الممثلة المعاصرين، تحديدا لأن المسرح الحالى يعمل بالجسد ككلية، إلى التحلى بأكبر عدد ممكن من الصفات الجسدية والبدنية، ما نريد قوله هو ليس لديهما سبب للتحول إلى إختصاصيين، و بالأخص، أنهما لا يستطيعان استخدام خشبة المسرح لعرض صفاتهما أو كفاءتهما الشخصية، مهما كانا، لأنه فى تلك الحالة سيظهر الممثل كصالح أو شخص بخاصة موهوب لذاك النشاط أو تلك، وليس مثل شخصية أو ممثل، أى، جسد متحد ومتوازن على اتصال مباشر وكلى مع المتفرجين، أجساد ترغب أيضا فى الشعور بالحياة لأجسادها ككلية.

٣٣- مثير هو عمل البحث الذى بدأه) J. M. Pradier .لمظاهر بيولوجية للمسرح، مؤتمر مقدم فى RESAD مدريد ١٩٩٩).

٣٤- "يشرك الصوت كعملية فسيولوجية كل الجسد ويعرضه فى المكان. الصوت امتداد لجسدنا. يمنحنا الإمكانية فى التدخل بطريقة مادية، وأيضا من بعيد. كيد خفية، يمتد الصوت لأبعد من جسدنا ويعمل، ويحيى كل جسدنا ويشارك فى هذا الفعل. الجسد هو الجزء المرئى للصوت ويمكن أن يرى أين وكيف يولد الدافع الذى سيحوله إلى صوت وكلمة. الصوت جسد غير مرئى يعمل فى الفضاء. لا يوجد انفصال ولا ثنائية:صوت وجسد. يوجد فقط أفعال وأرتكاسات تورط جسدنا فى كليته"(.(80 : Barba 1986

-35من أجل دراسة وتقييم لدور الطليعيين المسرحيين. فى هذا المظهر وفى آخرين، انظر C. Innes 1992

-36كان تقليداً، حتى عهد قريب(الآن يحاول استعادته)، أن يقرأ الكتاب وسط مجموعة صغيرة من الأصدقاء أعمالهم قبل نشرها أو عرضها على المسرح لتشاهد، بين العديد من الأشياء، كيف "ترن" الكلمات. كذلك، على سبيل المثال، فعل A. Artaud، أو بيننا، Valle ?Inclan و .Lorca

-37بالهروب من النص الأدبى لا يتحتم علينا السقوط فى إغراء- وهو ما هو ذائع اليوم بشدة- تأكيد أن أى نص، مهما كان نوعه، يمكن أن يكون نصاً مسرحياً بسبب أنه يمكن تقديمه على المسرح. سنوضح هذا الموضوع لاحقا، عندما نعرف النص المسرحى.

٣٨- يعرف Garcia Berrio الأدب على أنه "ممارسة الاستثناء"(١٩٩٤ : ٩٣). انظر أيضا J. M. Pozuelo Yvancos 1988 .

-39نوضح أننا نتحدث، أكثر عن مفهوم "أدب" بوجه عام، عن "النص الأدبى"، والأكثر تحديدا عن "النص الأدبى المعاصر". نعرف أنه كان للأدب أصل "شفهى"، لكن مظهر الشفهية اليوم متشبعا من الكتابة، وهو ما يلمح إلى علم الاشتقاق (حرف)، بخاصة اعتبارا من الرومانطيقية وظهور الطباعة. كان الأدب، من حينها، مضطلعا بمنظور "داخلى"، مرتبط بحدث إن إعادة الإبداع الخيالى والشخصية هى الأساس لمتعة قراءة.

المسرح، بهذا المعنى، أكثر قربا من "الأدب الشفهي" التقليدى من الأدب المعاصر، لكننا نضيف أن ذلك الأدب الشفهى كان، فى الوقت نفسه ومسبقا، نصاً مكتوباً.

٤٠- هكذا يحدث فى غالبية السيناريوهات المسرحية. بالرغم من ذلك، أحيانا، يمكن أن تستجيب هذه النصوص الوظائفية إلى غرض أدبى معين، كما نثبت فى حالة T. Kantor، لكن هذا الحدث سيفيدنا فى تعريف النص المسرحى بشكل أفضل وتأكيد الاتحاد الحميم بين النص والعرض. ما يهمنا الآن هو تحديد إمكانية نصوص مسرحية غير أدبية.

٤١- حول خرافة الكوميديا الإيطالية، الخاص بأرتاود للنص والمحاولات المعاصرة(الإبداع الجماعى، على سبيل المثال، للمسرح الحىLIVING THEATRE، خبز ودمية BREAD AND PUPPETTومسرح الشمس(THEATRE DU SOLEILعن التغاضى عن النص المكتوب، انظر H. Gouhier، الذى يحلل بدقة كل هذه الافتراضات لتوضيح أن المسرح فن ذو "زمنين":الخاص بالإبداع المكتوب (الكاتب) والخاص بإعادة الإبداع(العرض)، المتحدين بعدم قابلية للحل(١٩٨٩ :فصول. ٨، ٩، صفحات ١٢٣ حتى ١٧٣).

٤٢- لقد لخصت A. Ubersfeld جزء كبير مما نقوله:"المسرح فن متناقض. أو الأكثر:المسرح هو فن التناقض الظاهرى، أنه فى الوقت نفسه أنتاج أدبى وعرض محدد، أبدى بطريقة غير محدودة(يعاد إنتاجه ويعاد تجديده) ولحظى(لا يعاد إنتاجه أبدا بكل ذاتيته)فن العرض، ثناء يوم ما، ليس هو الأمس أبدا، مصنوع من أجل عرض واحد فقط، كما رغبه Artaud، فن اليوم، عرض الغد(. . .)يتحقق برجال فى عملية تغير بالنسبة لمتفرجين جدد. (. . .)و، مع ذلك، يتبقى دائما شئ دائم، شئ، على الأقل نظريا، سيتواجد ليواصل بثبات، محددا للأبد:النص"(١٩٩٣ : ١١).

٤٣- إذا أسسنا ما هو درامى للاستخدام المألوف للغة، يمكن أن يوجد فى أى موقف فى الحياة. صراعات، حروب، حوادث، مواجهات، انفصالات، مناقشات. . . يمكن ان تكون كلها أفعال أو ظروف درامية. يمكننا قول : أن كل تفاعل إنسانى ذا طبيعة درامية. ما يضيفه المسرح هو الخيال. المسرح، بهذا المعنى، خيال درامى.

٤٤- حالة Valle-Inclanتستلزم دراسة على حدة. خاصية حواشيه الأدبية شعرية-وصفية وإيقاعية، معروفة. لكن إذا حللناها بتمهل، نرى أن شكلها الأدبى يستجيب بالكامل إلى التعريف الذى نقدمه هنا عن النص المسرحى. ما هو أدبى لا يلغى، بل على النقيض، يبرز ما هو مسرحى ويقويه، إذا لم تؤخذ حرفيا هذه الحواشى، حيث إنها ليست فقط وصفية، بل مبدعة للبيئة، التوتر وجمالية المكان والتفسير، غير منفصلة عن الحدث والدراما. من أجل دراسة للحواشى فى Valle- Inclanانظر : J. Canoa (1989 :من ٧٩ حتى ١٠٠).

٤٥- الأكثر ملائمة سيكون قول "تقديم قصة"، "بناء قصة". هنا لا ننكر أن لكل عمل مسرحى حبكة (قصة أو حكاية) تقع على مدى المسرحية وعليه، يمكن أن تكون مروية أو مسرودة. لكن هذا ما يفعله القارئ أو المتفرج من خارج النص ولاحقا. لا يكون السرد مدونا لا فى النص ولا فى العرض.

٤٦- كانت براعة Unamunoفى الضباب Niebla، تحديدا، فى امتلاك الشخصية البطولية لحياة أو ذاتية مستقلة، أضفى الطابع الدرامى أو المسرحى (على طريقة براندللو) حتى يتمرد على كاتبه ويكون، هكذا، شخصية أكثر واقعية (شديد الواقعية لا ترغب فى الموت).

٤٧- ليس هناك شك فى ان جزءاً كبيراً من الأتصال العادى يتكون من وضع سرديات ننقلها بعضنا لبعض. نبنى

ذاتيتنا من حوادث الماضى. حكى شئ إلى شخص هو تنظيم تجربتنا عن العالم، منحه استمرارية ومعنى. ربما لهذا السبب نشعر بالحاجة البيولوجية لتحويل كل واقعة حية إلى واقعة مسرودة. تتغذى الأنا من حوار داخلى حيث نحكى بثبات لأنفسنا قصتنا الخاصة. هذه التحولات السردية هى دائما لاحقة للأحداث نفسها، لديناميكيتها وتجربتها. بنية الأحداث المسرحية(والأحداث بوجه عام) ليست سردية فى حد ذاتها، بل ديناميكية ودرامية(بعض الأفعال، الكلمات والأحداث تدخل فى تعارض أو صراع مع آخرين). بهذا المعنى، يمكننا تأكيد إننا نجد فى البنية العميقة لكل سرداً صراع أدرامياً أو درامية، وهو ما تحويه الأحداث فى ذاتها عند الخلو من معنى الترتيب والاستمرار الذى يمنحه السرد لها.

٤٨- لاحظ أن أرسطو يرفض باستمرار الحضور المباشر للكاتب(الشاعر) فى التراجيديا. وهو ما يؤكد فكرتنا عن ان الكاتب "يلغى" فى النص المسرحى والعرض.

٤٩- ربما كانت الرواية المعاصرة، المؤسسة على غزو الذاتية، أكثر الأشكال الأدبية صلاحية للإمساك والتعبير عن الريبة، خيبة الأمل وميوعة الإنسان فى المجتمع الحالى، ربما كان هذا هو السبب فى محاولة المسرح لتقديم تقنياته ووسائله.

٥٠- علينا أن "نصر على التناقض، الغير قابل للنقاش حقا، بين حكاية وعرض درامى، إننا لا نستطيع تحديد أكثر من الأسلوبين الأساسيين "للعرض اللفظى"(١٩٩٨ : ٣٠). ويدرج:الحكاية روائية، وليست محاكية. لا تحاكى الحكاية،بل تحكى وتخبر. "لا يوجد مكان للمحاكاة فى الحكاية"، "حكاية، مثل أى فعل لفظى، يمكن فقط أن تخبر، بمعنى، تنقل معانى. لا "تقدم" الحكاية قصة (حقيقية أو متخيلة)، بل تحكيها، بمعنى، تدل عليها بواسطة اللغة "(١٩٩٨ : ٣١). يتبع Genetteفى هذا أفلاطون، أكثر من أرسطو، مثلما يفسر فى الصور Figuras 3 (1989: 219حتى ٢٤١).

٥١- نجد أحد الاتفاقات التى وافقت بوضوح شديد النص فى المسرح اليونانى. فى التراجيديا الكلاسيكية، كان عدد الممثلين (ثلاثة فقط، بطل، بطل ثان، بطل ثالث) يحدد طول ووقت المونولوجات، تدخلات الكورس، إلخ. يوزع على هؤلاء الممثلين الثلاث كل الأدوار تبعا لنظام رتبى، حيث كان باستطاعتهم تغيير الشخصيات لمرتين أو ثلاثة، وهوما كان يتطلب تكيف النص مع هذا الشرط أو الملائمة.

٥٢- اليوم أصبحت الصياغة "اعتبارا من"موضة. تطرح كل هذه الإمكانيات صعوبات جادة وقت وضع "حقوق الممثل". من أجل وصف للتدخلات الممكنة والتغيرات للنص، انظر J. A. Hormigon (2002: 159 ? 166)

-53فى C. Canfield 1995، تظهر أمثلة عديدة على ما نقوله. فى عمود يظهر النص الدرامى الأصلى وفى آخر النص الوسيط:تذييل للمخرج، توضيحات، حذوفات، تجسيد للإخراج،إلخ.

٥٤- الخصائص الأربعة الأخيرة المنسوبة إلى النص المسرحى(الناقص، المتغير، المفسر والذى بحاجة إلى وساطة نصية)يمكن أن تتصل بالمفهوم الغير أنيق بشكل كبير التبيغ لـDolezel، المطبق من قبل J. G. Maestro على المسرح:"تتطلب عملية semiosicoللـ transduccionالتبيغ السيميائى" على الأقل حضور الذوات الثلاثة(مرسل، وسيط ومتلق للعلامة)، الذى لابد وأن يتركز نشاطه الأساسى على الإرسال والتحويل، المسئول عن الوسيط، لمعنى العلامة المختلقة من قبل المرسل، بهدف التصرف حول الأسلوب وإمكانيات الفهم للقارئ"(١٩٩٦ : ١٨٣)ويضيف:"فى المسرح، بخاصة بسبب بعده المشهدى، أهمية التبيغ كعملية للإبداع، الإرسال والتحول للمعانى شديدة الاتساع وتطبيقيا غير متحكم بها"(١٩٩٦ : ١٨٣). أيضا يستخدمه M. C. Bobesويفسره فى سيمولوجيا العمل الدرامى(١٩٩٧ :من ٢٣٠ حتى ٢٣٦).

٥٥- الوفـرة الاصطلاحيـة حـول هذا الموضـوع مـريبـة. ? (253 : 1991) K. Spang يتـحـدث عن نص ونص-مـتـعـايش cotexto، شـارحـا أن النص هو"خطاب الممـثل"(حـوار)ونص مـتـعـايش"خطاب الكاتب"(المسودات)، تقدير خاطئ بوضوح، إذ إن كلا الخطابين للكاتب، رغم أن أحدهمـا، الحوار، فـاعله للتعبير هو الممثل-الشخصية. R. Ingarden 1971 ذكرنا هذا، يميـز بين نص أصلى ونص ثانوى، مقدما ميل أدبى فى تحليل النص المسـرحى. يميـز M. de Marinis 1982 وm. C. Bobes 1987 نصاً أدبياً ونصاً مـشـهـدياً، خـالقـا اضطرابا سنحـاول توضيـحـه. Tomasseau 1997 : 84- 85، بين نص ونص موازياً. يحتوى النص الموازى على :عناوين، دراما الشخصية، مسودات أولية زمنية ومكانية، أوصاف مناظر مبدئية للفصول، الأجزاء أوالمشاهد، تعليمـات(حركية، لغوية موازية، مكانية)، استـراحات أو نص متجنب، هكذا يخضع الجميع إلى النص المنطوق.

٥٦- يستند هذا التصنيف كثيرا على المحتوى مثلما على الوظيفة البرجماتية للنص المسرحى. من أجل تأسيس نظرى لهذا التصنيف، انظر P. Larthomas 1980، الذى يدمج مع دراسة اللغة الدرامية كل هذه الأبعاد "السيموطيقية" للنص.

٥٧- يعـتـرف T. Kowzan بأن التـفـرقـة بين النص الدرامى والنص المسـرحى أو المشـهـدى "لا تسـاوى أى شئ"(١٩٩٧: ٢٤٥).

٥٨- نستخدم المفهوم "نصاً مشهدياً" حتى ندرج به كل أنواع النصوص الغير منطوقة المبينة سابقا، لتمييزه عن "النص الشفهى" أو الحوارى(الذى تعيد الشخصيات إنتاجه بطريقة مباشرة فى تعبيراتها أو أحاديثها). نقول "مشهدياً" لأنه ما يشكل قبل أى شئ "خشبة المسرح" على ذلك النحو، مشيرا إلى الزمن والمكان الحقيقيين مثل الخياليين، ويحدد "الإخراج" العام (متضمنا أداء الممثلين).

٥٩- لقد فـهم D. Diderot ان الكلمـة ليست فكراً فقط أو أدباً:"حتى فى الكاتب الأكثر وضـوحـا، فى الأكـثـر تحديدا ونشـاطا، ليست الكلمات ولا تستطيع ان تكون أكثـر من عـلامات تقـريبيـة لتفكيـر، لشـعـور، لفكرة، علامات تكمل قيمتها بالحركة، الإيماءة، النبرة، الوجه، الأعين والظروف المفروضة"(١٩٨٦ : ١٩)

٦٠- نستخدم الاصطلاحات المقبولة بطريقة شائعة فى "اللغة الأدبية"، "لغة عـامة"(عـادية، مـألوفة، برجمـاتية، يوميـة، نمطية، منطقيـة-تواصلية،إلخ) و"لغـة مـسـرحـيـة" لنفـرق الاسـتـخـدام الخـاص للغـة الوحـيـدة (اللغـة الطبـيـعـيـة)المذكورة فى كل الأحوال، وليس بسـبب وجود تلك اللغات (النظم) المختلفة، بعـلامـات وقـواعـد ذا تشفير خاص.

٦١- "هكذا يعتبر على وجه الخصوص المبدأ الخاص المضاد لاقتصاد اللغة الأدبية فنى أو شعرى، بالتعارض مع الأقتصاد الذى يوجه النظام التواصلى للغة النمطية"(.Garcia Berrio 1994 : 34)

62-أيضـا انتـهى الشـعـر، المرتبط بشـدة بالشـفـهـيـة (الصـوتيـة، الموسـيـقـيـة، الإيقـاع) بدفع الضـريبـة للكتـابة والقراءة:ليس التوزيع البيانى والمكانى للبيت الشعرى والقصيدة على الورق عنصرا ثانويا بالقياس بأنه يحدد (أو يؤثر بأسلوب محـدد جدا) القراءة، الفهم والاستـدعـاء الإيقاعى للقصيـدة. لا تسـمـع القصيـدة فقط، بل وترى أيضا.

٦٣- ينشأ التعقيد، فى حالة الرواية أو القصة، من الإمكانيات المختلفة والمتعددة لوضع الراوى بالنسبة إلى ما هو مسرود وفعل السرد:راو خارجى، داخلى، عليم، محـدود، موضوعى، ذاتى، سرد لاحق، سـابق، متزامن، خطى، متعلق بالماضى، متكرر، فوضوى، أسلوب مبـاشر، غير مـباشر، غيـر مبـاشر حـر، مونولوج داخلى، فـى ضمـير

المتكلم، المخاطب، الغائب، نبرة واقعية، فانتازية، ساخرة، غنائية، إلخ. يتحدث G. Genette 1989 عن راو متجانس روائيا، متغاير روائيا، روائى داخلى، روائى خارجى، إلخ.

٦٤- يقدم G. Genette 1988 : 214- 215، جدولان شديدى الأهمية حول التسجيل الزمنى المنسوب إلى كل نوع حسب كتاب مختلفين (-Humboldt- Schelling ? Jean Paul ? Hagel ?Dallas- Vischer Erskine- Jokobson وSteiger)، موضحا تفاوت كلى تقريبا بين الأغلبية.

٦٥- يتحدث F. Abad Nebot 1988 عن نوع رابع يسمى "تعليمى".

٦٦- لقد طرحت الأنثروبولوجيا الحالية العلاقة الحميمية بين الأدب والنص الأنثروبولوجى. المدرك على أنه شكل سردى ذو صفة إقياعية. يتحدث C. Geertz 1989 عن "بويطيقا الإقناع".

٦٧- فقط تقدم الرواية المعاصرة تنوعاً مشابهاً لأنواع فرعية.

٦٨- المزج بين التراجيديا والكوميديا الذى ينتهى بإفساح المجال إلى نوع جديد، الدراما، يبدأ بـ La Celestina. التى كانت مسماه ببراعة من قبل Fernando de Rojas مثل "تراجيكوميدى". كان -Francisco Cas cales الأول فى وضع التصنيف الثلاثى للتراجيديا، الكوميديا والدراما فى قوائمه الشعرية sus tablas poeticas 1617.

-69جريدة ABC 16- 4- 88، صفحة ٨٣، فى مقابلة لـ S. Trancon كانت M. Marceau بالتأكيد أفضل تمثيلية إيمائية فى القرن العشرين. لقد ولد "فنه للصمت". ليس من الامتزاج الجمالى، بل من التركيز والتعميق للإيماءة، الصورة والصمت. كما يقول، "لابد وأن يحترم كل فن ويبحث عن الكمال بدون أن يمتزج" وأيضا، لهؤلاء الذين يرغبون فى التكيف لرفض قيمة الكلمة:"يمكن أن يكون فن البانتوميم شعراً فقط. الصمت هو كلماتى، موسيقى كلماتى. يمد صوت الصمت الصرخات الداخلية".

٧٠- يتحدث F. Abad Nebot 1988 ? 51 عن "النوع المعمارى"بالمعنى نفسه المصطلح المسرحى "نوع فوقى" الذى نستخدمه هنا، حتى يشير إلى "مجموعة من ملامح عامة لكل الأعمال المسرحية".

٧١- كما ذكرنا، الملمح الخاص، لا يعنى أنه غير منسجم مع آخرين.

٧٢- لسنا ضد استخدام المفاهيم "شعر" و"شعرى" بأسلوب متسع، بل ضد إساءة استخدامه، حيث يلغى جزءاً كبيراً من محتواه ونفعيته النظرية الغير صالحة. يمكن أن ينتهى هذا الاستخدام السيئ بالتحول إلى "شعر" فى كلمة "متساهل" أو "يأخذ الأمور بسهولة"، بمعنى أكثر تكلفا فى كل مرة، حسى أو غامض. من جانب آخر، يجعل التشابه بين "أدبى" و"شعرى" المفهومين غير واضحين. تبدأ هذه العملية من التطابق أو الترادف، بالتأكيد، بتفسير منحرف لفن الشعر لأرسطو، وتستمر مع الرومانطيقية وتبلغ ذروتها مع الشكلية الروسية والوظيفية الشعرية لجاكوبسون. هنا نقلل الاتساع لمفهوم ما هو شعرى حتى نناسب "حدته" والتفاضل بين الأنواع. فى هذه الحالة، كما فى المسرح، نحن نؤيد عدم السقوط فى نوع من الأنالوجية أو الترادف الشامل.

٧٣- لا تحاول نظريتنا عن الأنواع الدفاع عن سلطة أرسطو ولا أى كاتب آخر يعيد بدوره تفسير فن الشعر بأسلوبه. يستدعى G. Genette 1988 : 183 حتى ٢٢٣) بشكل تاريخى شديد الوضوح الآليات والملائمات المخصصة التى عانى منها النص الأرسطى على مدى التاريخ.

٧٤- ولا أيضا نستطيع قول إن الحوارات الواقعية لرواية ما ستصبح فى الحقيقة محاكية، حيث أنها تعتمد على الراوى، تقول الشخصيات ما يقول الراوى إنها تقوله أو ما يجعلها تقوله، إنها، فى جميع الأحوال، إعادة إنتاج أو نسخ، وليست تقليداً ولا توضيحاً، أو كما يقول " G. Genette استشهاد من الكلمات"(١٩٩٨ : ٣٣).

٧٥- أستخدم البيت الشعرى أيضا فى الهجاء والكوميديا. استخدام الوسيلة التعبيرية نفسها(البيت الشعرى)يمكن أن يستجيب إلى أسباب عديدة:من تسهيل التذكر، إلى الحفاظ على الصفة السامية والمقدسة للعروض، وأيضا السماح بمحاكاته الساخرة. بمضى الزمن نجحوا فى الوصول إلى كتابة حتى الساينيت شعرا(رامون دى لا كروث، على سبيل المثال)، مستغلا الجانب الكوميدى للقافية، الحشو، التناغم والاستعارات المستحيلة. أحد الأمثلة الأكثر نجاحا، بلا شك، هو انتقام دون ميندو، لـP. Munoz Seca نتذكر الخاص بـ "كنتم دائما لغزاً /وابيجراماتى وذا لهجة/ونحوياً ورمزياً/وبالرغم من أن حضراتكم تسمعون عن رباطة الجأش/تعرفون أن بالنسبة لى ما هو مغال/لا يجعلنى عاطفى".

٧٦- الأختصارات التى نستخدمها هنا تتصل: (ن) نص، (ك) كاتب، (م) متلقى و(مم) ممثل. يفهم أنه فى كل حالة تشير الدرجة المحددة إلى العناصر المجتمعة بين قوسين بطريقة مهيمنة.

٧٧- نوضح أننا نضمن فى السرد الوصف والنقل أو إعادة الإنتاج لحوارات. الوصف السردى مختلف عن الوصف الشعرى لأنه يكون تبعا للحوادث المسرودة، ليس له "ذاتية"، كما يحدث فى الشعر، الذى يمكن بناؤه بقصيدة واحدة. نقول الشئ ذاته عن الحوار السردى، المختلف عن الدرامى:أحدهما محاك ومعاد إنتاجه ويعتمد على الراوى ,والآخر، مباشر، منتج من قبل الشخصيات وبدون تبعية تركيبية لأى وسيط.

٧٨- يمكننا اعتبار التعليمى مثل "الفن البلاغى للإقناع"، بقالبين:الإقناع المنطقى والإقناع العاطفى، وبنيتين:الإقناع العقلى (الحقيقة) والتأثير السلوكى (الخير)، المفهوم بشكل دائم تقريبا على أنه "أخلاقى" مبادئ أخلاقية، قيم وقواعد من التطبيق العملى. خلف التعليمى توجد دائما المشكلة الأخلاقية الخاصة بالقيم والقيم المضادة. ربما تكون الحالة الأكثر برجماتية الخاصة بـ F. Nietzsche الذى يعلن نثره الحكمى والتكهنى تدمير أو عدم تقدير كل قيم التقليد المسيحى والمنحط.

٧٩- حول أهمية العمليات الجسدية- السمعية للتحدث والاستماع، وتأثيره على الفهم والتطور العقلى والعاطفى للطفل، أيضا خلال فترة الحمل. انظر A. Tomatis 1988 و١٩٨٩ أبحاثه ذات نفع كبير من أجل فهم العمل الواعى للممثل حول الشفهية، السمع، الاستماع والجسد.

٨٠- تصنيف يمكن ان يساعد على فهم أفضل للعلاقة بين العلامات والشفهية هو التالى(مأخوذ من J. Portoles 2001):

(1بنى المعلومة: (aمفسرين (إذ إن، حسن)، (bالحواسب(الافتتاح: فى المقام الأول، للاستمرار:من جانب آخر، للإغلاق:أخيرا)، (cأستطرادية (بالطبع)

٢) واصلة:إضافة (بالإضافة إلى)، نتائجية (لذلك)، ضد الجدلية (على النقيض)

٣) معادة الصياغة:تفسيرية (أى)، (من الأفضل قول)، للإقصاء (فى أية حالة)، تلخيصية (إجمالا)

٤) آلاتية:ذات جهد برهانى (فى الحقيقة)، للتجسيد (على سبيل المثال، للصياغة (حسن)

٥) علامات التحكم فى الاتصال (انظر، أسمع)

٨١- سيثبت أن أسلوبنا فى العرض والإعداد النظرى يتبع منهجا بنائيا ، انطلاقا مما هو معروف، سيثرى بتطور وسيدمج تلك المعرفة مع تحليلات جديدة، مغيرا هكذا المعرفة السابقة، فإذا أصبحت المعلومة من جانب أكثر تعقيدا، ستتبسط من جانب آخر، لتبنى خلاصة موصلة ببساطة أكبر أو مظهر نظرى.

٨٢- حول الحضور الحالى للأدب الشفهى فى ثقافتنا، انظر الأعمال المهمة للأنثروبولوجى Luis G. Viana

(1984 ? 1985 ? 1990).

" -83هارب دائم ومستمر فقط"، يقول .Quevedo يوجد هنا تناقض آخر رائع للمسرح. كونه حاضراً غير ثابت يتطلع، بالرغم من ذلك، إلى تحويل المتفرج وإنتاج تأثيرات مستمرة فيه.

٨٤- "أحدها سيوجد فى حلم، ناظر إلى شخص ما نائما، وذلك الشخص سيكون هو نفسه"(Castaneda 1993 : 142).

-85يمكننا التمييز بين التقمص والتجاوب. لا يتطلب التقمص الشعور بنفس عواطف إنسان آخر، يكفى أن يتحقق، يفهم ما يفكر فيه الآخر ويشعر به حتى يحدث تجاوبا. التعاطف، على النقيض، هو تشابه عاطفى، ذوبان مع عواطف الآخر. على الممثل أن يعمل على التعاطف أكثر من التقمص، بالقدر نفسه مع الشخصية مثلما مع الجمهور.

٨٦- لقد ربط .I. Mackintosh هذا الحدث على أنه الأكثر أهمية وقت تصميم فضاء مسرحى معمارى:"الغرض الأساسى للعمارة المسرحية هو توفير قناة حتى تتدفق الطاقة. رغم أن هذه الطاقة تتدفق بخاصة من خلال الممثل نحو الجمهور، يشعر الممثل بالعجز دائما عندما لا يتلقى أيضا فى المقابل شحنة طاقة من الجمهور(. . .)لابد وان تتدفق الطاقة فى الاتجاهين، بحيث تتصهر القوتان"(٢٠٠٠ : ٢٦٣).

٨٧- يتحدث P. Pavis عن "ما لا يمكن تمثيله"، ويذكر المفهوم "طاقة" حتى يشير إلى تلك "العلامات المادية بالكاد" المتضمنة فى "جسد لجسد" فى المسرح:"المفهوم العلمى قليلا والسيميولوجى قليلا "الطاقة" يجدى بشدة وقت تحديد الظاهرة التى لا يمكن تمثيلها التى نتصدى لها بحضورها، حركتها، أسلوبها، يتخلص الممثل أو راقص الباليه من طاقة متشبعة إلى الجمهور"(٢٠٠٠ : ٣٩). أول ما يدركه المتفرج هو جسد الآخر ويدخل الأحاسيس والدوافع التى يتلقاها منه. لا يجب أن نبالغ، بالرغم من ذلك، فى وظيفة الممثل- الشخص حتى نلغى وظيفة الشخصية. ليس الممثل مؤديا، بمعنى أنه لا يمثل أبدا "باسمه الخاص"، وليس أيضا مجرد مرسل للعلامات:"يحدث تأثيرات فى جسد المتفرج، نسميها طاقة، موجة من الرغبة، تدفق نبضى، حدة أو إيقاع"(٢٠٠٠ : ٣٩).

٨٨- "لست بمفردى عندما أرانى فى المرآة، أنا ممسوس من قبل روح أخرى"(.(Bajtin 1982 : 37

-89حول المفهوم المسرحى الخاص بـ M. Bajtin ومتناقضاته. انظر .Huerta Calvo 1995

-90يتعرض .L. Strasberg إلى تعارض لا يمكن إخفاؤه يعلن من جانب العاطفة الحادة، من جانب آخر يطلب من الممثل السيطرة على عواطفه:"عندما يقترب الممثل من لحظة الانفعال العاطفى الحاد، يمارس الجسد فى الغالب توترا قويا حتى يوقفها، يروق لشخص ما إعادة إحياء تجارب حادة. عندما يصل الممثل إلى لحظة الشدة الكبيرة، عليه أن يكون مركزا حسيا، بطريقة أخرى، تكون إرادة الممثل بعيدة عن السيطرة ويمكن أن تسحب من قبل الخبرة العاطفية"(١٩٩٠ : ١٢٥). ربطة حقيقية، بشكل حاسم.

٩١- من الواضح إنه، رغم وجود عدد قليل من العواطف العالمية، إلا أن قيمتها السياقية وشكلها التعبيرى سيختلف كثيرا من بعض الثقافات إلى أخرى. أيضا يبدو مثبتا انه ليس للعواطف مانيفيستو فسيولوجى محدد ولا حصرى، ما يحدث، على سبيل المثال، إنه، بدون سياق مناسب، لا يمكننا التمييز جيدا بين مانيفستو للصراخ وآخر للسعادة، أيضا يمكن تقديم، "بكاء من السعادة"، "بكاء من التأثر"، أو "ضحكة هيستيرية"أو "عصبية". يتم التعبير عن السعادة، الألم أو الخوف بطرق عدة وتتطلب قيماً شديدة الاختلاف حسب السياق والوضع الاتصالى. كل هذا لم يأخذ بعين الاعتبار فى"المنهج" الشهير الذى يعرض نوعاً من

البومات العواطف الغير سياقية والتفاعلية. يعتمد الاعتراف بالعواطف وتعبيرها الوجهى- البدنى على عوامل عدة: ١) توقعات و إسنادات المشاهد ٢) الحالة العاطفية للمشاهد ٣) التعلم والخبرة ٤) تأثير السياق و٥) الاختلافات الفردية. كل هذا لم ينتبه إليه Strasbergوتابعيه. (انظر E. Fernandez ? Abascal و M. Choliz 2001 : 53 ? 55).

92-ينعكس الأساس النظرى الضعيف للنظام الخاص بـ E. Barbaفى العروض المضطربة والجدلية لمسرح أودين ODIN THEATER، حيث تمتزج حدة تعبيرية بإظهارات مملة لتقنيات صوتية وإيمائية نادرا ما تلقى اهتمام من المتفرج العادى.

٩٣- "النحو هو دراسة ماذا وكيف يقال ويعبر عن (شئ)، علم الدلالة، دراسة ماذا يريد ان يقول (عند قول شئ)، والبرجماتية، دراسة ماذا يفعل (عند قول شئ). بمعنى آخر، البرجماتية هى ذلك الجزء من دراسة اللغة الذى يركز انتباهه على الفعل" (T. A. Van Dijk 1987 : 172).

" -94من الطبيعى تماما رسم تفرقة خالصة بين اللغة والفعل الجسدى لكن فعل هذا يتضمن أمر أن اللغة فعل أيضا" (R. Ohmann 1987 : 72).

" -95فعل التحدث ليس فقط فعل "التحدث" أو "الرغبة فى القول"، بل بالإضافة إلى ذلك، وبطريقة حاسمة، فعل أجتماعى، بواسطته يتحدث أفراد مجتمع ما ويدخلون فى تفاعل متبادل" (: Van Djick 1987 172).

96-من المناسب عمل توضيح عام فيما يتعلق بكلمة "حقيقة". كما يقول " J. F. Lyotardلكلمة "حقيقة" لا تتضمن إطلاقا إحالات إلى خلاصة مادية. يمكن تعريفها أفضل من قبل الوجود-المسبق" (١٩٨٩ : ٧٦). تحديدا لأن الحقيقة ليست شيئاً معطى على هذا النحو، بل مبنية بالوعى، للرسم البيانى الذى نعرضه معنى ذا مستويات متعددة من الحقيقة. على أساس "الوجود-المسبق" الغير مبال، الوعى (الذى هو دائما وعى بـ و، عليه، لا ينفصل عن العالم)يبنى الحقيقة ويمنحها درجات مختلفة من "التماسك" أو "الاستقلال" تبعا لذاتها.

٩٧- يمكن رصد الآلية المادية والسلوكية الراديكالية، حيث أنها تشبه نشاطاً عصبياً ذو تفكير أو نشاطاً ذهنياً، لا يعترف بهذا النشاط كحقيقة ذى مستوى أنطولوجى أو ناشئ مختلف (الوعى).

٩٨- ينفصل كارل يونج عن فرويد تحديدا بمنح العالم المكتشف من قبل فرويد واقعية وصلاحية، وليس اعتباره مجرد إستراتيجية علاجية :"حياتى هى تاريخ التحقيق الذاتى لما هو غير شعورى. كل ما هو موجود فى اللاشعور يرغب فى أن يصبح واقعى، والشخصية أيضا ترغب فى الظهور من خلال شروطها اللاشعورية والشعور كأنها كل" (٢٠٠٢ : ١٧). ذلك الباطن هو، فى الواقع، الخلاصة الإنسانية الخاصة (١٥٧). يمكن اعتبار يونج، مع رودولفو أستر، من بين آخرين، أحد الآباء للحركات الروحانية الحالية التى تبحث عن أساس معين عقلى أو "علمى" لقلاقله وتجاريه، أى، لما نسميه نحن متجاوز للواقع فى مواجهة الحقيقة الخالصة المباشرة أو الخاصة بالمعنى العام. عرف يونج سريعا التمييز بين هاتين الحقيقتين:"بدأت حياتى بالعمل فى Burgholzliبحقيقة وحيدة المعنى، مصاغة فقط من الأغراض، الإدراكات، الواجب والمسئولية. كان الدخول فى دير العالم والخضوع إلى صوت الإيمان لما هو محتمل فقط، فى الوسط، فى ما هو مبتذل وما هو فقير المعنى، التخلى عن كل ما هو غريب ودال، واختزال كل ما هو غير مألوف إلى ما هو مألوف. فقط كان يوجد (. . .) أفق من الإرهاق الوثيق والقفر الشاسع للروتين" (١٤١). أكتشف يونج التناقضات الشخصية وتكدر فرويد تحديدا فى عدم تجرئه على مواجهة رغبة "الروحانية" التى يخفيها هاجسه

بالجنس:"لم يسأل فرويد أبدا لأنه كان يتحدث باستمرار عن الجنس. لأن هذا التفكير كان هاجسه. لم يع أبدا بأنه فى رتابة المدلول" يعبر عن الهرب من ذاته، أو من ذلك الجزء الآخر الخاص به الذى ربما يستطيع تعريفه على أنه "صوفى". بدون الأقرار بهذا الجزء لن يستطيع الشعور بالتوافق مع ذاته"(١٨٥). يحكى يونج فى مذكراته حكاية مختلفة شديدة الدلالة عن ذلك الغزو لما هو "متجاوز للواقع" فى حياة فرويد وكيف أثر عليه. أحدها له علاقة بالقدرات المنظورية الغير-عادية ليونج نفسه فى مناسبة، يكونان معا، فجأة تسمع طقطقة هائلة غير مفسرة فى المكتبة، يرتعب فرويد يخبره بأن تلك الضوضاء الغريبة ستتكرر حالا. كما حدث كذلك. ينظر إليه فرويد مذهولا، يمضى ولا يعود أبدا للتحدث عما حدث. فى مرة أخرى، تحدث يونج مع فرويد عن مومياوات مستنقعات شمال ألمانيا التى دمر ماؤها الحمضى عظام الغرقى، لكنها حافظت تماما على الجلد والشعر. يفقد فرويد الوعى، كما حدث مرة أخرى عندما تناقشا حول أمنفيس، الفرعون الذى دافع يونج عن تدينه أمام تأويل فرويد المؤسس على عقدة الاستئصال الخصى. (١٨٨ حتى ١٩٠). عند توضيح هذا الرفض لفرويد لكل ما هوغير عقلانى أو غير مفسر لا ننكر الأهمية الكبيرة لعمله، أمام التأملات التى لا تنضب حول الحالة الإنسانية، الأبعد كثيرا عن تقنية علاجية ريبية. أفكاره حول verleug-nung (إنكار الإيمان)، verneinung (الإنكار) و unheimlich (غزو الكوارث)، على سبيل المثال، يمكن أن يكون لها تطبيق كبير على نظرية للمسرح، موضوع يفيض علينا، لكننا نشير إليه. (انظر O. Mannoni 1973).

-99 نفضل عدم استخدام التعبير "حالات متغيرة للوعى"، المستخدم بشدة فى الأنثروبولوجيا. باعتبار أن انحرافاً ضمنياً سلبياً يساعد قليلا على فهم الظواهر التى نشير إليها.

١٠٠- يربط H. Bergson الفن بذلك البحث عما هو "حقيقى":"ليس الفن بالتأكيد أكثر من رؤية أكثر مباشرة للحقيقة"(١٩٨٦ :١٢٩). وبتحديد أكثر، بالنسبة إلى المسرح:"ما تبحث عنه الدراما وتواصل إلقاء الضوء عليه هو حقيقة عميقة تخفيها عنا ضروريات الحياة"(١٣٠).

١٠١- ننحى هنا جانبا أسلوب كيفية تقديم الخيال واللاخيال فى الحياة اليومية، حيث إنه من الواضح أن الخيال المستتر يمكن أن يتحول إلى خداع، كذب أو خطأ.

١٠٢- نتيجة لكل ذلك تثبت الصفة الغير تقليدية للشعر، حيث أن القصيدة لا تحاول تقليد أية حقيقة، بل، فى جميع الأحوال، تقليد تجربة، أو الأفضل، استنتاجها بواسطة الكلمة.

١٠٣- عامل اليونانيون الأوائل آلهتهم على أنها حقيقة متجاوزة للواقع موجودة فعليا، أكثر واقعية من الحقيقة الواقعية، أيضا خصصوا لها مكاناً جيوجرافياً حقيقياً، جبل الأوليمبس. بالكيفية نفسها، يعتقد العديد من المسيحيين فى شخص المسيح بأنه أكثر واقعية وقوة من أى شخص آخر فى هذا العالم. بمرور الزمن، اعتبر اليونانيون آلهتهم كحقائق خيالية واليوم نمنحها حقيقة متخيلة مجردة. حركة الحدود، بالرغم من ذلك، كما أثبت جيدا Teodosio Fernandez، لا تتضمن اختفائهم:"التقدم العلمى لا ينتهى بالألغاز، مثل تطور علم اللاهوت لم يلغى خوارق المعجزات، ولا التحليل النفسى(. . .) وضع نهاية لرعب الكوابيس"(٢٠٠١ : ٢٩٦).

١٠٤- يمكن أن تصنف إلى أفراد، جماعات وثقافات تبعا للأسلوب الخاص لكيفية الاندماج، التسلسل وحل متناقضات هذه الحقائق الثلاثة أو العوالم. الواقعيون السذج والواقعيون العقائديون سيجمعان فى طرف من يعتبرون MR على أنها الوحيدة الموجودة والهامة، فى الطرف الآخر سيوجد الواقعيون الأرتيابيون. بين من يعتقدون فى MTR هى الوحيدة الموجودة حقيقة والهام سنجده فى المثاليين الأفلاطونيين، الأصوليين

الدينيين أو المؤمنين العقائديين ، فى جانب، وفى الآخر، بعض العلماء، الفنانين والباحثين الروحانيين. بين من يمنحون أهمية كبيرة وحقيقة إلى MIسيوجد، فى جزء، كل المرضى النفسيين بقليل أو كثير أو المجانين، والذاتيين المطلقين، مؤمنين أو حالمين، من جانب آخر، وبعد ذلك كل نوع من التصنيفات الوسطية. المهم هو أكتشاف أننا جميعا مجبرين على تقييم وترتيب تلك الأنواع الثلاثة للحقيقة، وليس الحل متماسكاً دائما. يمكن تقديم حالات من الواقعيين العقائديين الذين يعتقدون فى الأمور الأكثر فانتازية يمكن تخيلها ، أو الصوفيين الروحانيين المهووسين باقتناء الخيرات المادية.

١٠٥- نعد اليوم ظواهر همومية مرتبطة بالآليات الجديدة للإنتاج وإعادة الإنتاج للواقع الاجتماعى، بخاصة من خلال التلفاز. للصورة التليفزيونية قوة "تأثير حقيقى"، حيث إنه جزء من افتراض أن الكاميرا لا تختلق، بل تأخذ ما "تراه". هكذا يتحول التلفاز إلى جهاز أيديولوجى شديد الفاعلية من أى جهاز آخر فى الماضى، إذ انه ليس فقط وسيلة إنتاج وإعادة إنتاج أيديولوجى، بل، وبخاصة، جهاز إنتاج وتحكم للحقيقة نفسها. تحت مظهر الواقعية (تظهر الحقيقة كما هى)، ما يحدث فى الحقيقة هو بناء أيديولوجيا، وفى الوقت نفسه، الحقيقة الخاصة والتقديم الذهنى لتلك الحقيقة. ليست الصورة التليفزيونية نسخة من الحقيقة، حيث إنها هى نفسها بناء جسدى وذهنى- تركيز، بروزة، تجزئة، إعداد، سياقية وتفسير لفظى مع ما يصاحبها دائما. رغبة فى التحكم فى كلية تحت ذلك التلاعب والبناء للصور التليفزيونية التى تستدعى فى ثوان الكوكب لتصيغ رؤية عن العالم مناسبة لاهتمامات الأقلية السائدة. الميكانيزم دقيق جدا، لأن بقدر ما يظهر- وبالأسلوب الأكثر فجاجة ومباشرة-، يخفى ويؤول الحقيقة بطريقة خاطئة أكثر. يظهر الوعى النقدى عاجزا من قبل ما هوغير متناسب من وسائله أمام التأثير القوى، المباشر واللاوعى فى جزء كبير، للصورة الأيديولوجية، التى تحاول الاقتحام حتى الرمق الأخير الجسدى والذهنى حيث تحاول إيجاد استراحة وعزلة أى كائن آدامى.

١٠٦- "بطبيعة الحال، يمكن لأى فرد أن يتخذ الوجهة التى تعتبر أكثر ملائمة حول الحقيقة وحول علاقاته مع الأدب. ما لا يستطيع شخص ما أن يلاحظه، وذلك يكون حاسما، أن مرجعية ما هو طبيعى، ما هو عقلانى أو محتمل، تواصل إتاحة الإدراك للاختلافات"(.(T. Fernandez 2001 : 292

107-يمكن ان يقدم الرسم البيانى أيزوكرونية(تواقتية) قصيرة وأيزوبتية لأى لحظة من العرض.

١٠٨- كما يقول " H. Mullerلا يهمنى الواقع فى الحقيقة إذا لم يكن معدا. يهمنى الإعداد للواقع وليس الواقع نفسه"(١٩٩٠ : ٢٢).

١٠٩- يمكن قول : أن المحاكاة الواقعية مثل الفانتازية(عرض لحقيقة خيالية)تحتاج للخيال والفانتازيا، مفهومان متحدان وتكميليان بحميمية:الفانتازيا خارجية أكثر من الخيال. تتجه الفانتازيا نحو الخارج، يتجه الخيال نحو الداخل. أحدهما ينتج عرضاً، مفاجأة، الآخر، غرابة وصدمة. تثير الفانتازيا أعجاب، الخيال تشابه، إسقاط، تحويل. الفانتازيا، صدمة، الخيال رغبة، تضمين. تقدم الفانتازيا، تظهر، الخيال المستتر، الملهم. تلجأ الفانتازيا إلى ما هو ظاهر حتى تثير إعجاب ما هو غير مرئى، يلجأ الخيال إلى ما هو حى وحسى حتى يشعر به من جديد أو حتى يشعر بما لا يشعر به أبدا.

١١٠- ربما يوجد هنا أحد الاختلافات الأساسية بين المسرح والسينما، كما أستشف "L. Bunuel:أعتقد أن السينما تمارس سلطة معينة تنويمية على المتفرج. لا يوجد أكثر من النظر إلى الناس عندما تخرج إلى

الشارع، بعد مشاهدة فيلم:صامتين، مطرقين، غائبين. يظهرجمهور المسرح، جمهورمصارعة ثيران أو مباراة، طاقة وحيوية أكبر. التنويم المغناطيسى السينمائى، سريع ولا يدرك، يعود فى المقام الأول إلى إظلام القاعة، وأيضا إلى تغيير الأسطح والضوء وحركات الكاميرا، التى تضعف الحس النقدى للمتفرج وتمارس عليه نوع من الافتتان وحتى الانتهاك"(١٩٩٤ :٧٩).

١١١- ليست النظرية الجمالية، نظرية للعمل الفنى فقط، بل نظرية للتأثيرات التى يحدثها. يكون كلا المظاهرين متحدين بالضرورة.

١١٢- يشير إلى الرواية الرعوية Arcadia للكاتب "SIR PHILIP SIDNEY السيرفيليب سيدنى" ، حيث يتنكر Pyrocles فى زى فارسة ويتنكر Musidoro فى زى راع ليستميلا بعض الأميرات، ويحكيان لهن مغامرات بطولية مختلقة.

١١٣- بالرغم من بعض المحاولات المتفرقة، لا توجد دراسات حقيقية ذات توجيه اجتماعى تشير إلى المسرح فى بلدنا، وهو السبب فى أن يكون التحدث اليوم عن "علم اجتماع المسرح" خداع تام. أجل توجد بعض التقارير التى يمكن أن تبدأ فى الاستخدام لبدء هذه الدراسات، كالتى يحققها مركز التوثيق المسرحى التابع لوزارة الثقافة أو الدليل السنوى الشامل لجمعية كتاب أسبانيا. الذى نأخذ منه هذه البيانات التى يمكن أن تثير بعض الأفكار:فى عام ٢٠٠٣ تحقق فى بلدنا ٥, ٦٠٠ عرض بإجمالى ١٢ مليون متفرج، فى العالم يتحقق أكثر من ٤٠٠ احتفال للفنون العروضية (مسرح، رقص وسيرك) وتستخدم بعض ٥, ٥٠٠ نطاق. يمكن أن تكون مقارنة هذه البيانات بالخاصة بالسينما للعام نفسه مثيرة:, ٣ ٨١٨ قاعة عرض، ١, ٦٤٨ فيلم، ١٠١ مليون متفرج. والأكثر، ٣٥٩ فيلم أسبانى، ١٦ مليون متفرج. إذا كان صحيحا أننا لا نستطيع تحديدنا فى تقييم كمى، فعلينا الاقتناع بأن البيانات ليست صالحة بشدة للمسرح كما يمكن أن نظن للوهلة الأولى (المصدر: جريدة البلد El PAIS 8 ?V-2004).

114- لقد طرح R. Girad 1984 مفهوماً جديداً للمحاكاة كصراع، يبدو فيه الآخر مثل نموذج-عائق يبنى على دعامة الرغبة. كل رغبة هى رغبة محاكية. يعيد التعريف من خلال هذا الافتراض لعقدة أوديب ويفسر الأساطير والطقوس والثقافة بوجه عام من خلال المنظور التاريخى لوجود كبش المحرقة. لهذا المنهج اهتمام خاص بدراسة التراجيديا.

١١٥- "هذا بلا شك بفضل اللذة التى يقدمها لنا اكتشاف بأننا نكتشف شيئاً"(E. Bentley 1982 : 113).

116- سيكون التحقيق لدراسات مادية حول العلاقة بين اللغة المسرحية واللغة الاجتماعية ذا فائدة كبيرة، تحليل كيف يؤثر المسرح على أساليب اللغة اليومية(أو الأكاديمية والسياسية) وعلى العكس، كيف تؤثر اللغة العادية على الحوار المسرحى، فى صيغه وأساليبه. اللغة أحد الوسائل الأكثر وضوحا من خلالها يمتزج المسرح بالحياة ويتأثران. كم يعود المسرح إلى الأروقة، دردشة المقاهى، مناقشة الكازينو والنادى؟وكم تناقش وتتحاور هذه الأروقة والأساليب المسرح؟متعة الكلمة أيضا هى متعة المناقشة. J. Alvarez Barrientos 2002 يخبر بظهور فضولى لهذا التقديم على المسرح للحياة. معلقا على (los literatos en cuaresma أدباء فى الصوم الكبير) للكاتب Tomas de Iriarte 1773، يقول:"الفصاحة، الفصاحة القديمة، وحكمة تذكر فى الخطباء بالإضافة إلى ذلك، كان يتحتم عليهم ارتداء المظاهر الخارجية(لحى، حلل، إلخ) للشخصية التى يقلدونها. أحدهما سيكون ثربانتس، والآخر تاسو، آخر البابا، ، آخر تيوفراستو، آخر شيشرون، وأخيرا، سيكون آخر بويليو، اختياراً من الشخصيات يفترض اقتراحاً لنماذج خطابية وعقلية"(٢٠٠٢ : ١٣٤).

١١٧- "لنبدأ فى فهم وتقبل الفن المسرحى علينا أن نكون جاهزين لقول، أجل، هذا صحيح، نرغب فى المشاهدة، ونرغب فى أن نحس بأننا مدفوعين برؤية أجساد" (E. Bentley 1982 : 148). يشكل هذا التحفيز جزءاً من لعبة الإخفاء والعرض التى يتكون منها المسرح: "يكفى المسرح ليقدم لمتفرجيه الهدف الأسمى للتأثيرات الحسية: الجسد الإنسانى. وحتى هذا، فى المسرح، لا يظهر مكشوفا أبدا، ونادرا عاريا، تكون ملابسه أكثر شهوانية تستحق وظيفته المزدوجة للإخفاء والكشف، للإلغاء، للتحميس، للإنكار وللتأكيد" (١٤٩). لقد حاول مسرح معين أستغلال ذلك الحضور الجسدى للبدن العارى أو المكشوف ("المكشوف" يضيف النية للإغواء أو التحفيز لفعل التعرى) لكنه فشل عند عدم رؤية وفهم أن التحفيز الشهوانى المباشر، بدون الاندماج والتبرير داخل القصة الخيالية، ليس مناسبا للمسرح، الذى يلعب أكثر بكثير وبطريقة أفضل بالتلميح والتضليل، أى، من خلال "صفات جنسية ثانوية"، التى حسب اصطلاحية فرويد ، ليست "أولية".

١١٨- بالنسبة لـ E. Bentley يوجد الأصل الحقيقى للمسرح فى الحوار كمنتج عقلى، وسيلة للتأملات والأفكار، بمعنى، عندما تظهر "الفلسفة" بين الأسطورة والواقع: "عند تعلمهم التحدث إلى الغرب، رسخ اليونانيون الاعتقاد بأن الكلمة المنطوقة هى الوسيلة الأكثر مناسبة للذهن والروح" (١٩٨٢ : ١١٥).

١١٩- الطقسى، بسبب صفته التكرارية، يقدم تحكماً وسلطة على وضع معضل. يجدى فى مواجهة المخاوف، تدعيم الآمال، الأحتفال بوقائع. ينتج الطقسى أتحاداً، دمجاً رمزياً. (رمز يأتى من symballein، يرسلان معا).

١٢٠- فى عصر الباروك كان يميز جيدا بين الرقص (المهذب، الأرستوقراطى) وبين الباليه (الشعبى، الماجن، الشكاك دائما الفاسق). وبالرغم من ذلك، كان الباليه يحافظ عليه داخل الاحتفال المسرحى لساحات الكوميديا ، بالرغم من الاضطهادات والمحرمات المتعددة. ذكر فى مذكرة موجهة إلى فيليب الثانى :"أكثر ما يمكن ملاحظته وقصه من الكوميديا هو الرقصات والموسيقى الفاحشة، سيدات ورجال، يعترف هذا المغنى بشكل واضح ويتوسل إلى V. M. بأن يأمر بإقرار النظام والمنع الصارم حتى لا يرقص ولا يؤدى لا رجل ولا امرأة إلا الباليهات والرقصات القديمة والمسموح بها، التى تبعث على الرشاقة فقط، وليس الخلاعة" (Casiano Pellicer 1975 : 94). بخاصة كانت اللواحق zarabanda chacona y escar-raman. " رقصات ، الثرابندا، تشاكونا، اسكارامان"

١٢١- حول شخص المهرج انظر J. Huerta Calvo (1999 : 9 حتى ٢٧).

١٢٢- نجد أنفسنا دائما خلف كل هذه التفريقات مع العلاقة ذهن-جسد، مشكلة تعود إلى أفلاطون، والتى كان لها أيضا نسخة ثالوثية: جسد-عقل-روح. أكثر تلاحما مع الوضع الذى تم الحفاظ عليه على مدى هذه الدراسة وهو التفرقة بين ذهن ووعى، الذى يحدد أسلوبين مختلفين من النشاط العصبى النفسى. الذهن هو التفكير العقلى المرتبط بنصف الكرة الأيسر، مركز اللغة والمنطق، الذى يعلن بواسطة استمرار الحوار الداخلى الذى يدعم فكرة الذات (بناء لغوى، ذهنى وخيالى) ويفسح المجال إلى التفكير-حيث إنه أتوماتيكى وقهرى، أو عقلى أو نظامى- وللعاطفة. الوعى هو النشاط المرتبط بالنصف الأيمن، مركز الصور، الأصوات والأحاسيس المشتركة، وتعبيرها الأقصى هو الوعى بذاته، والذى يفسح المجال لفكرة عن الذات مثل كلية موحدة وحضور واقعى، لا يتطابق مع التفكير، بل مع "الشعور". بينما يقسم العقل، يعزل ويتجزأ، ويخلق الشكل، الوعى يوحد، يربط ويدرك ويشعر بالجوهر. ذهن ووعى، بالرغم من ذلك، لا يتعارضان بالضرورة: إنهما كقطبين أو مجالين من الطاقة بتردد أهتزازى مختلف يمكن أن يعاد اتحادهما.

١٢٣- لقد ربط حالة التدفق بالظاهرة الفيزيائية الخاصة "بالتواصلية الفائقة" التى تقدم بعض المعادن إلى تجاوز درجة محددة من التبريد.

١٢٤- ليس اللاوعى وديعة من رواسب نفسية، بل ميكانيزم من التفرد أو الكبت. بالكيفية نفسها التى ليست بها الذاكرة أيضا مخزن من البيانات والذكريات، بل ميكانيزم من التضمين أو الإدخال. تحفز الطاقة الأولية قنوات من خلال دوائر عصبية نفسية "متوازية" تمتلك ميكانيزمات من التبديل، التى ستفسح المجال إلى بناءات شعورية أو لاشعورية. أيضا يمكننا التحدث عن مجالات من الطاقة ذات ترددات اهتزازية مختلفة.

١٢٥- تنجز هذه الوظيفة لأنه "يمكن أن يكون المسرح مفهوما على أنه فعل من التمثيل الذاتى وكذلك انعكاس ذاتى لثقافة ما" (E. Fischer-Lichte 1999 : 31).

الجزء الثالث
عناصر تحليل العمل المسرحى

سنتناول فى هذا الجزء الثالث دراسة العمل المسرحى. عمل مسرحى تعنى كلية العرض المسرحى، المفهوم على أنه نشاط ونتيجة، إنتاج ومنتج. ولن نفصل فى هذا المستوى من التحليل النص عن العرض : سندرس العمل ككل موحد وتام. وفى هذا السياق، يكون العمل المسرحى تجريداً عاماً يمكن أن يستخدم كنموذج لتحليل أى عمل أو عرض مسرحى محدد.

من خلال وجهة النظر السيموطيقية والتحليلية، يقدم العمل المسرحى لنا كمجموعة من العلامات المنتمية إلى أنظمة تشفيري مختلفة، لكنها متصلة ومرتبطة ببعضها حتى تشكل بنية عامة متماسكة. سندرس طبيعة هذه التشفيرات والعلامات وكيف تشكل كلية بنائية حول موضوع ما.

بعدئذ سنتوقف فى التحليل عند بعض العناصر مثل الشخصية، الإيقاع، الزمن، والمكان، التى تظهر كمجموعات بنيوية مختلفة يمكن حولها تأسيس مبادئ نظرية عامة.

أخيرا، سنحاول مواجهة مشكلة تلقى وتفسير العمل، الهدف النهائى للنشاط المسرحى.

تحوى بعض الأفكار المقتضبة حول معنى فن المسرح ووظيفة النقد المسرحى هذه المحاولة للاقتراب من تحليل عام ونظرى للعمل الدرامى.

العلامات والتشفير المسرحى

ليس هناك موضوع أكثر تعقيدا وصعوبة فى دراسة المسرح من الموضوع الخاص بالتعريف السيموطيقى للعلامة المسرحية وكل ما يرتبط به : القواعد التى تعين وتحدد تركيبها، علاقتها بمعنى وفحوى العمل، إمكانية تعريف الوحدات الأصغر، البناء الخاص للتشفير واتصاله، إلخ. يقول T. Kowzan أن "فن العرض، من بين جميع الفنون وربما بين كل سيادات النشاط الإنسانى، هو حيث تظهر العلامة بثراء، تنوع وكثافة أكبر"(١٩٩٢ : ١٢٥)

كمية وتنوع التشفير والعلامات المستخدمة فى الاتصال الإنسانى، التى من الممكن أن يستخدمها المسرح، غير محدودة تطبيقيا. فى Kathakali على سبيل المثال، يمكن تحقيق أكثر من ٨٠٠ علامة مختلفة بالأيدى فقط. توصل Pierce إلى تصنيف، حسب Kowzan 1992، ٦٦ نوع من العلامات وتصور ٠٤٩ ٥٩ نوع ممكن!

ليس هناك شك فى أن المسرح "يسع" كل التشفيرات والعلامات المتخيلة، الطبيعية والصناعية، المستخدمة والغير دافعة، الاصطلاحية وغير الاصطلاحية، المعروفة أو المختلقة للمرة الأولى. تجعل الطبيعة الخيالية للمسرح، التى تسمح بخلق عوالم مستقلة، هذا الفعل المعقد المذهل ممكنا فى حد ذاته.

لا ينشأ تعقيد المسرح فقط من تنوع العلامات والتشفيرات التى يمكن استخدامها، بل ومن الأفعال أو الاحتمالات التالية أيضا:

- يمكن أن تكون العلامات والتشفيرات متجانسة أو متنافرة.

- يمكن أن تنتمى العلامة نفسها إلى تشفيرات مختلفة فى الوقت نفسه.

- يمكن أن تكون كل علامة بديلة لعلامة أخرى.

- تبنى العلامات علاقات تركيبية وبراجماتية، ليس مع علامات أخرى من نظام تشفيرها نفسه فقط، بل ومع علامات تشفيرات أخرى، مشكلة شبكة أو نسيجاً (نصاً) من العلاقات المتعددة.

- يمكن أن تقدم العلامات والتشفيرات (وتحلل) بطريقة خطية أو متزامنة، تعاقبيا وتزامنيا، بطريقة متناظرة ومنتظمة. (أيزوتوبية، دياتوبية).

تخلق هذه الأفعال ما يسميه " R. Barthes 1967مساوقة معلوماتية" أو"كثافة العلامات"، الخاصة بالمسرح.

لكن أول مشكلة يطرحها لنا استخدام العلامات فى المسرح ليست تجانسها، تنوعها وارتباطها فقط، بل الطبيعة الخاصة للعلامة المسرحية. إذا قبلنا تعريف أن العلامة هى"شئ بديل لشئ آخر"، سيجبرنا المسرح على تفسير حدث متناقض:تحيل كل العلامات إلى علامة أخرى (إنها علامة لعلامة) لكنها فى الوقت نفسه تحيل إلى ذاتها، لا تقدم ولا تستبدل بأى شئ طالما أنها ظاهرة أو إظهار لذاتها. لا غنى عن توضيح طبيعة المرجع و، للسبب نفسه، مكونات العلامة نفسها والعلاقات التى تقيمها مع الآخرين ومع نفسها.

العلامة "اختصار" للحقيقة دائما، تبسيط لتعقيد الحقيقة الذى لا يمكن استيعابه. إذا سعت العلامة إلى "استنفاذ" مرجعها أو "احتوائه" بالكامل، ستصبح كلية غير فعالة وغير مفهومة. عندما نقول علامة فنحن نشير أيضا إلى ملفوظ أو فكرة، نص وخطاب. لابد وان تنتقى اللغة، مثل الإدراك، تلك المظاهر البارزة أو المميزة للحقيقة تلك التى تحاول العلامة استبدالها. لكن بعد ذلك لابد وأن تختار، من المجموعة الكامنة للعلامات المتاحة، تلك التى تفيد التواصل. تؤثر هذه العملية المزدوجة من الاختزال على العلامة نفسها، على مرجعها الدلالى وعلى استخدامها البرجماتى. كما يقول :Wolfgang Raible

فى إدراكاتنا أو فيما نقول، يظهر معنى لنا وللآخرين فقط طالما نهمل، نلغى ونختزل أو لا نقول أشياء لا تحصى. إننا لا نتعامل لا فى بيئة إدراكاتنا، ولا فيما نقوله، مع الأصول التى لن تصبح أبدا متصورة فى وفرتها، بل مع نماذج لهذه الأصول (١٩٨٨ : ٣٠٦).

نستطيع قبول أن موضوعاً ما أو حقيقة طبيعية، كشجرة، نهر أو صخرة، أو موضوع اصطناعى، كشجرة أو نهر مرسوم فى ديكور، طالما تظهر فقط أو توجد هناك، فهى ذات حضور مادى تماما[1]. علينا حتى تتحول إلى علامات تنظيم وانتقاء تلك المادة وبناء معنى بها. لا يمكن أن يعادل ذلك المعنى كل معلومة ممكنة لتلك الحقائق المرجعية. ولجعلها ذات فحوى علينا تحويل تلك الحقيقة إلى نموذج مختصر، لأن" المعلومة الكلية لا تعادل أى معلومة، هذا من خلال "اختزال التعقيد"، من خلال نماذج مختصرة كما تستكشف المعنى، العلاقات البينية والبنيات" .(Raible 1988 : 397) تختلف الموضوعات الاصطناعية عن الطبيعية

فقط بالقياس بأنها أنتجت بنية أو غرضاً، ويكون من المستحيل تقريبا بالنسبة لنا تخيلها بالكامل خالية من المعنى:فالمعنى هو استخدامها وغرضها. جميع العلامات فى المسرح، بطبيعة الحال، اصطناعية، لكن ماذا يحدث مع تلك العلامات التى تتخلى عمدا عن أن تعنى شيئا محددا، التى ترغب فى أن تكون حضورا فقط، إظهار؟ يطرح الفن المعاصر لنا هذه المشكلة بإلحاح. يدافع عن"الخلو من المعنى"كإظهار أو تأكيد راديكالى على "استقلالية" العمل الفنى، الذى يتطلع لأن يكون، وليس أن يكون دالا فقط. يمكن أن يفهم بناء المدلول على أنه تحديد لحرية الإبداع. سيكون كافيا بالنسبة للفن كونه دافعاً، دافعاً بيولوجياً ومادياً بدون حد آخر غير نشاطه الخاص أو طاقته.

تقيم "العلامة" التى "لا ترغب فى أن تعنى" توترا بين الدال والمدلول، تؤكد مادية الدال أمام عدم مادية المدلول. فى هذه الحالات، ما يبحث عنه المبدع(وما يطلبه من المتفرج)هو أن "يرجئ" (يعلق) المدلول، يمحوه، ينحيه جانبا. هل ينجح؟(٢).

نجد أنفسنا فى المسرح مع الاتجاه المعارض أيضا، "إفراط المعنى"، تراكم أو كثافة المعانى. تتكون أكبر صعوبة لأى عمل مسرحى من ربط هذه التعددية القولبية الدالة والسيموطيقية فى كل متلاحم وذى معنى، فى البناء والتنظيم بطريقة مناسبة لعلامات ذات طبيعة مختلفة فى كل ذى معنى :"مفتاح النظام التواصلى للمسرح هو التواصل والتبادل المستمر للوظائف بين علامات تنتمى إلى انظمة مختلفة" .(Diez Borque 1975 : 56). يتحدث Diez Borque، بالنظر إلى حقيقة التزامن للدالات ذات المعنى الواحد، عن"الإسراف السيمولوجى"من خلال

وجهة نظر اقتصاد اللغة العادية.

خطر هذا الاتجاه للزيادة أو للتشبع الدلالى للمسرح هو التخلى عن التلاحم والترابط الدلالى، بتلك الكيفية التى "تتراكم"فيها الدلالات والمعانى وتنتهى تناقضيا، بخلق استحالة منح مجموعة العلامات المتفرقة معنى. ولقد دافع الفن المعاصر، أيضا، عن هذه الإمكانية "لتحرير"العلامة من وظيفتها التواصلية من خلال التراكم والإبهام(عدم التحديد) للمعنى. الأمر كما لو كانت العلامة تحاول تأكيد حريتها أو استقلالها حسب النظام الذى تنتمى إليه. يتأسس تبرير هذا الوضع على الدفاع عن الحرية الإبداعية لكتاب الفعل المسرحى، موازيا لاعتبار المتلقى-المتفرج مثل"مبدع" أخير للعمل، الذى يقع عليه، فى كل الأحوال، مهمة إضفاء معنى عاماً على تنوع، تغاير أو تعددية معانى العلامات المسرحية.

يوجد هنا تناقض واضح. من جانب، إذا حاولنا تجريد العلامة، من حاجتها إلى المعنى، ومن جانب آخر، تقبلنا أمكانية أنها يمكن أن تعنى أى شئ، وإذا دافعنا عن كلا الموقفين كتعبير عن الحرية الإبداعية الفردية، حينها لن نستطيع التمييزبين التطبيقات الفنية والغير فنية، بين أعمال مسرحية ذات معنى وأعمال بدون معنى أو غير دالة. سيتحتم علينا، كنتيجة، التخلى عن التواصل، حبسنا فى التجربة الفردية الخاصة على هامش أية مرجعية للعمل، لموضوعية العلامات أو المعنى لها نفسها.

يلزمنا كل ما قيل على وضع مبادئ عامة تسمح لنا بالاهتداء من خلال خليط سيمولوجى، لا تظهر فيه بوضوح لا طبيعة العلامة المسرحية ولا أدنى وحدة

للتحليل، ولا عدد التشفيرات الحاضرة فى عمل مسرحى[٣]. فلنحاول هذا بواسطة سلسلة من الافتراضات:

١) لا توجد علامات مسرحية محددة، وبهذا المعنى، لا توجد لغة أو تشفير مسرحى مقال على وجه الخصوص، مبنى بعلامات خاصة.

٢) يمكن أن تتحول أية علامة إلى علامة مسرحية.

٣) كل علامة مسرحية هى، قبل أى شئ، إظهار:تظهر، تقدم كحقيقة خالصة خارجية، مرئية، سمعية، مدركة، تبدأ بجسد الممثل. فى هذا المستوى، يمكن أن نقول إنها "لا تعنى شيئاً" أو إنها "ذاتية المرجعية".

٤) العلامة المسرحية، بالرغم من ذلك، لا تستطيع ألا تكون دالة، حيث إنها دائما علامة صناعية، تكتسب معنى داخل المشهد أو العرض.

٥) يبقى كل معنى سابق للعلامات المستخدمة فى العرض"معلقا" عند بدأ المشهد:يكتسب مدلولها معنى فقط داخل كل عمل محدد وتبعا لباقى العلامات. فى هذا المستوى، لا يمكن لأى علامة فى المسرح ألا تعنى شيئا، حيث إن جميعهم يقيمون علاقات مع علامات أخرى.

٦) لا تعمل كل العلامات المسرحية أو يمكن أن تعمل بالكيفية نفسها. تحدد طبيعتها وظيفتها وعليه، قدرتها على أن تكون دالة أم لا. لا نستطيع التعامل، بنفس الطريقة، على سبيل المثال، مع كلمة مثلما مع لون.

٧) علينا أن نضع فى اعتبارنا أن للعلامة فى المسرح وظيفة مزدوجة:داخل الخيال، بالنسبة للشخصيات، كل العلامات طبيعية أو تعمل على هذا النحو. بالنسبة للمتفرج، كل العلامات صناعية، مبنية بطريقة متعمدة.

٨) بإمكاننا تصنيف العلامات إلى كفاءات متنوعة بمراعاة معايير مختلفة:

a) تبعا للطبيعة المادية والإدراكية للدال، يمكن أن تصنف العلامات إلى : سمعية (كلمات، أصوات، ضجيج) وبصرية (أشكال، أحجام، ألوان).

b) تبعا إلى العلاقة بين الدال والمدلول، يمكن أن تكون العلامات:أحادية الدلالة أو متعددة الدلالة.

c) تبعا إلى طبيعة المرجع:ذاتية المرجع ومحاكية.

d) تبعا إلى العلاقة بين الدوال:مجازية، إستعارية ورمزية.

e) تبعا لطبيعة التشفير:لغوية أم غير لغوية.

بعد تأسيس هذه المبادئ العامة والعلامات المسرحية التصنيفية، فلنتجول قليلا قبل أن نقدم وضعيتنا النظرية حول هذا الموضوع. يقول : Fischer- Lichte أن للمسرح، المفهوم على أنه نظام ثقافى بين أنظمة أخرى، الوظيفة العامة لخلق معنى(. . .)

يتحقق خلق المعنى من خلال إنتاج العلامات (. . .) إذا أردنا بحث كيف يعمل المسرح كنظام محدد مبدع لمعنى، علينا وصف وتحليل تشفيره، بمعنى علاماته وتراكيبه الممكنة ومعانيه (١٩٩٩ : ١٥- ٢٢).

لنبدأ فى دراسة التشفير والعلامات المسرحية علينا أن ننطلق من التفرقة بين نظم جمالية وغير جمالية:

تتميز مجموعة النظم الجمالية عن الغير جمالية فى خاصية أنها تلغى هيمنة الوظائف الأولية وتستبدلها بهيمنة الجمالية (. . .)

حيث إن القدرة على الأداء كعلامة لعلامة تخص كل النظم الجمالية، بما فيها العلامات الشعرية أو الخاصة بالرسم، الموسيقية أو الخاصة بفن النحت، لا يجب فهمهم كعلامات لموضوعات، بل مثل علامات لمدلولات هذه الموضوعات. لابد من تصنيفهم كعلامات لعلامات(. . .)

لقد عرفنا المسرح على أنه عملية حيث لا يتم استخدام علامات ثقافة ما، تنجز فيه وظيفة محددة، فى وظيفتها الأصلية، بل كعلامات لعلامات حتى تعكس تلك الثقافة بمعنى مزدوج:يعيد المسرح التعامل مع ثقافة ما ويقدم بتلك الصورة أو ينسخ ضمير أعضائه(١٩٩٩ : ٢٢٥، ٢٣٨، ٢٥٧).

بالاتفاق مع Fischer-Lichte، المسرح هو نظام جمالى ذو وظيفة عامة لخلق معنى. كنظام محدد، له بعض العلامات التى تبنى تشفيراً. كنظام جمالى، لا تستخدم هذه العلامات فى وظيفتها الأصلية أو الأولية، بل مثل علامات لعلامات. الاختلاف بين النظام الجمالى المسرحى وأنظمة أخرى جمالية هو إنه فى الأنظمة الجمالية الأخرى العلامات متجانسة ولا تستطيع أن تستبدل بعلامات لتشفيرات مختلفة، وفى المسرح، على العكس، لا تستطيع أن تكون فقط مستبدلة بعلامات أخرى للنظام التشفيرى نفسه، بل من قبل علامات أى تشفير آخر.

بالرغم من كل شئ يوجد اختلاف أساسى تبعا إلى هذه الخاصية بين العلامات المسرحية وباقى العلامات الأخرى الجمالية. لأن - على سبيل المثال - العلامات الشعرية أو الموسيقية فقط بوصفها علامات تستطيع الأحالة إلى علامات أخرى - بمعنى، لابد وأن تختلف بالضرورة فى ماديتها عن كل العلامات الغير- لغوية مثلما عن الغير- موسيقية التى لابد وأن تفسر-، يمكن أن تكون العلامات المسرحية ماديا هى نفسها التى لابد وان تفسر : يمكن أن تفسر علامة لغوية علامة لغوية أخرى، وعلامة إيمائية بعلامة إيمائية أخرى، علامة لهيئة خارجية لأخرى من النوع نفسه، معمارية معمارية أخرى، موسيقية موسيقية أخرى، إلخ. أى موضوع يعمل كعلامة فى ثقافة ما، يمكن أن يعمل بدون تغيير مادى كعلامة مسرحية للعلامة التى يقدمها هو نفسه. (. . .) حيث إن باقى النظم الجمالية تؤسس دائما على مادية متجانسة، حيث ترتبط، تقام إمكانيتها على الخلق للعلامات وتحدد بهذه المادية:لا يمكن أن تستبدل العلامات اللغوية للشعر بالصور، الموضوعات أو الإيماءات، ولا أيضا تستطيع أن تستبدل علامات فن الرسم بالضوضاء أو علامات معمارية أو لغوية موازية، إلخ. يوصف مجموع النظم الغير جمالية لثقافة ما بالعكس، بأن تضع على استعداد كل الدرجات المتخيلة للعلامات، لكن هذه العلامات تكون محدودة فى سياق الحقيقة الاجتماعية فهى جزئيا غير قابلة للتحول. لأن هذه النظم السيموطيقية لا تستطيع تحقيق وظائفها التواصلية أو التطبيقية للشكل نفسه بطريقة مناسبة : لا يمكن أن تحل علامات المرور محل الصياغة المكتوبة لمعانيه (...) على النقيض فى المسرح أستطيع استخدام علامة بدلا من أى علامة أخرى : هنا يمكن أن

يقـدم كل مـوضـوع لفـهم آخـر، ولذلك يحل مـحل أي آخـر تبـعـا للعـلامـة المسرحية(.Fischer-Lichete 1999 : 257 ? 259)

توضح لنا وضعية Fischer-Lichteالعديد من الأشياء، لكنها لا تحل بالكامل المشكلة التى كنا نطرحها حول إمكانية أو استحالة تفريغ معنى العلامة المسرحية على هذا النحو، هكذا مثل الحاجة إلى وضع معايير أو مبادئ عامة "تحدد" الإمكانيات التوفيقية والتبادلية للعلامات فى المسرح.

لم نجد طريقة أفضل للخروج من هذا المأزق إلا عمل بعض التفريقات الاصطلاحية. فلنفرق بين دال، إظهار، مدلول، مرجع، مفهوم ومعنى لعلامة.

١) الدال هو ما يعرفه Saussureعلى أنه الوجه أو الجزء المادى للعلامة، المظهر الحسى والفيزيائى للعلامة.

٢) نفهم إظهار على أنه الحضور المجرد المادى لعلامة، الربط للعلامة مع ما هو سابق-لغويا، الإدراك الغير مصنف للعلامة. نعتقد أن هذا الحقل يتطلب البحث، إذ أنها لها صلة بـ"شهوانية" وغياب وعى العلامة. بالقياس بأن علامة تبتعد عن المحاكاة، عن التقليد، إعادة الإنتاج أو الإحلال لمرجع حقيقى، يمكن أن تعمل كدال خالص وتختزل كل معناها إلى الحضور الفيزيائى والظاهر لماديته. ستكون ظاهرة أنالوجية لما يسمى"رسم معلوماتى". يمكن أن يقدم جسد الممثل، على سبيل المثال، كعلامة (أو علامة ميكرونية) بدون مرجعية أخرى غير حضورها الخاص البدنى، الجسدى، العضوى، كحقيقة خالصة حسية. يحدث

هكذا فى نوع المسرح الذى يمكن أن يتصرف فيه الممثل، فى لحظة معطاة، ببساطة مثل "جسد"(يتحرك، يصرخ، يتلفظ أصوات، إلخ) بدون النية لأن يكون دالا على أى معنى محدد، بالرغم من أن هذا يمكن أن يكون قابلاً للنقاش(٤).

٣) المدلول لعلامة هو الصورة الذهنية المرتبطة بدال ((Saussureأو الفكرة المرتبطة برمز(Ogdenو .(Richardsالمدلول هو المفهوم، ما يبقى مرتبطا بدال بطريقة ثابتة بقليل أو كثير وفى صالح النظام اللغوى الذى تنتمى إليه العلامة.

المدلولات مفهومة أو مدركة بطريقة طبيعية ومباشرة من قبل هؤلاء الذين يعرفون النظام الذى تنتمى إليه العلامات التى تحويهم.

٤) المرجع (Ogdenو (Richardsهو "الشئ"(" (Saussureالهدف"((Pierceأو الغرض " .denotatum"(Morris)بمعنى أضيق هو شئ خارجى للعلامة، بالرغم من أنه سيكون بالفعل تفسيراً للواقع ويمكن ألا يوجد فى العالم الخارجى على هذا النحو.

٥) المفهوم هو الدال لعلامة فى سياق تواصلى، وفى وضع مكانى-زمانى محدد. نحتاج حتى نحدد المعنى إلى الانتباه إلى الظروف الحقيقية التى تستخدم فيها تلك العلامة. يتعلق الأمر ببناء دلالى يتحول فيه الدال "الحرفى" إلى معنى سياقى أو ذى استخدام. عند الدخول فى الارتباط بعلامات أخرى تتصل بمعنى ليس مجرد تحيين لدال مألوف أو ثابت. يتطلب وضع المفهوم الاستخدام المناسب لعمليات من الاستنتاجات، المعرفة لتنوع كبير من الافتراضات المعرفية، الحل للإبهام، إلخ.

٦) نفـهم من مـعنى تملك الدال والمدلول من جـانب المتلقى، الذى يضـيف إلى العلامة قيمة دلالية، عاطفية وإيحائية تذهب إلى ما وراء ما تحتويه العلامة نفسها. أعادة وضع الدال والمدلول لعلامة(أو لمجموعة من العلامات)لنحها "فائدة" وقيمة، للموافقة عليها أو رفضها(٥).

علينا توضيح أن هذه التفريقات المفهومية لا تتضمن أن بإمكان العلامة أن تعمل، فى سياق تواصلى محدد، فاصلة هذه المكونات، بتلك الكيفية التى ندركها بها دائما ككل، وفقط بالقياس بأنها، بطريقة اصطناعية ومتعمدة، تقدم لنا العلامة "محللة" أو مقسومة فى تحقيقها(يبتعد الدال عن كل معنى، أو تخلق معنى جديد أو غير موجود، على سبيل المثال، يمكننا تقديره. يصلح هذا على وجه الخصوص للتفرقة بين دال، معنى ومدلول، ورغم أمكانية تحليلهم وتمييزهم، فان فعل هذا يتطلب جهداً معرفياً محدداً، حيث يعمل ذهن المتلقى دائما أجمالا ويحقق كل العملية الذهنية، نستطيع أن نقول، لمرة أو بتزامن، بالكيفية نفسها التى تعمل بها العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع فى اللغة العادية. فى حالة الفن، الذى يعمل بطريقة مباشرة مع مادية العلامة وتعددية المعنى لخلق رسالة جمالية أصلية وجذابة، يحلل الكاتب، عندما يحتاج، تلك المكونات للعلامة، موجها عمله الإبداعى (وعليه، التلقى)بمعنى أو بآخر، على سبيل المثال، باحثا عن جعل المدلول ظاهرا بقليل أو كثير، أن يوحى أو ينتج معنى أكبر عدد ممكن من الروابط، أن يظل المعنى مفتوحا بشدة، إلخ.

ينشأ التشويش، عندما نطبق هذه التفريقات على تحليل وتعريف العلامة المسرحية، من جانب المرجع. إلى ماذا تشير العلامات المسرحية، ما هو مرجعها؟

لا يمكن أن تكون الإجابة واحدة أو شكلية، فعندما يؤكد على سبيل المثال، على أن مرجع علامة مسرحية هو دائما علامة أخرى، أو كما يقول Fischer-Richte، أن العلامات المسرحية لا تشير إلى "أشياء"، بل إلى "معنى الأشياء". نحن نظن أن ذلك يعتمد على نوع العلامة، ولا يمكن تطبيقه على أية علامة مسرحية بدون تمييز، حيث أن المراجع تستطيع أن تكون مختلفة. ليس هو الشئ ذاته، على سبيل المثال، ١)العلامة "نافذة" كشئ مادى موجود (نافذة حقيقية على المسرح)، و ٢) العلامة اللفظية "نافذة" المقالة من قبل شخصية فى تعبير مثل " إفتح النافذة!"، عندما لا نرى أى نافذة على خشبة المسرح، أو أن ٣) العلامة "نافذة" مرسومة كجزء من ديكور. فى ١ يكون المرجع مزدوجا، نافذة موجودة فى عالم واقعى(لما يحاكى بطريقة واقعية بقليل أو كثير النافذة الواقعية لخشبة المسرح)، مثل المرجع المتخيل، النافذة الخيالية لمكان الخيال، الذى يصبح واقعيا على خشبة المسرح. فى ٢العلامة لفظية فقط ولذلك مرجعها هو المدلول الذهنى الخاص بنافذة، الذى يمنحه لها المتفرج، حسب السياق معنى واقعى، رمزى أو فانتازى، بكل التضمينات الممكنة. فى ٣ العلامة هى أيقونة بمرجع مزدوج، متضاعف أو متجاوز، كما فى ١، يحيل أو يشير إلى نافذة موجودة فى عالم واقعى مثلما يشير إلى نافذة مكان القصة الخيالية، حيث ستكتسب إيحاءات لفترة ما، فانتازية، منامية، إلخ. حسب الشكل(نافذة عقدية، مستديرة، كبيرة، صغيرة، بضوء أو بدون ضوء من الخارج، إلخ)أو أى خاصية أخرى. لكن بين ١، ٢ و٣ يوجد أيضا اختلاف من "الإظهار" أو "التشكيل" للعلامة المرتبطة، فى حالة مرتبطة بمادية الهدف(نافذة حقيقية، فى١)، إلى المادية التشكيلية أو التصويرية (لون، شكل، فى٢) أو إلى المادية الصوتية والسمعية (فى ٣). بوجه عام، الشئ الوحيد الذى

نستطيع تأكيده هو، أنه عندما توجد الأشياء فى العالم الحقيقى أو المراجع للعلامات المسرحية التى تظهر فى العمل، يكون لهذه العلامات مرجع مزدوج، الخاص بالحقيقة والخاص بالخيال، إذا لم توجد فى العالم الحقيقى، يكون المرجع وحيداً، أى، ليست العلامة علامة لعلامة ، بل ذاتية المرجعية. إشارة مميزة تصنعها شخصية فى لحظة معطاه، تكون بالكامل مختلقة، وليس لديها أى معنى أو إسناد فى الحياة الأجتماعية، لكنها تكتسب معنى داخل القصة الخيالية (تستخدم لوصف تلك الشخصية، على سبيل المثال)، إنها علامة ذاتية المرجعية، يكون لها معنى فقط داخل عالم الخيال المختلق من قبل العمل. رغم أن عملاً مسرحياً يبنى بشكل أساسى على علامات الحياة الاجتماعية، مرجعه الخارجى (الفائق-الخيال) يبقى ببساطة كعمق مرجعى يستخدم من أجل تدعيم أو بناء المرجع الخيالى. فى حالات العرض الواقعى أو الطبيعى، يكتسب هذا المرجع الحقيقى الفائق-التخيل أهمية كبيرة، سيمكن أيضا عكس نظام التسلسل المرجعي، ليصبح قصد العمل هو الإشارة بطريقة مباشرة إلى حقيقة فائقة-المشهدية وفائقة- التخيل. كما قلنا أن هذا لا يتحقق أبدا بشكل كلى، حيث إن كل حقيقة، بمجرد أن تظهر على خشبة المسرح، تتمرسح، بمعنى، تعانى من ابتعاد عن الحقيقة لتبنى فى جانب الخيال.

تعقيد المرجع للعلامات المسرحية يتبسط، كما نرى، إذا وضعنا فى اعتبارنا المستوى المزدوج للحقيقة حيث يؤسس المسرح:حقيقة واقعية وحقيقة متخيلة. وحينها من السهل أن نجد ذلك الازدواج المرجعى وتبسيطه، بدمج لكل مستويات المرجعية فى إدراك موحد للعلامة. يحقق أغلبية المتفرجين بالفعل هذه العملية

بلا أية صعوبات وبطريقة مباشرة.

حتى نوضح أكثر تحليل المرجع المسرحى، من المناسب ذكر أن هذا المرجع، بالاتفاق مع مستويات الحقيقة الثلاثة التى وضعناها، يمكن أن يكون له حالات ثلاثية "أنطولوجية" :حقيقية واقعية ((RO، متجاوزة للواقع((RTRوخيالية(.(RI ليس الشئ نفسه بناء علامات مسرحية بمرجع حقيقى، متجاوز أو خيالى. يوجد داخل المرجع ROالحقيقة الذهنية((Rm، التى لا يجب علينا خلطها بالحقيقة الخيالية((RI، ورغم أن كل حقيقة خيالية هى حقيقة ذهنية، إلا أنه ليست كل حقيقة ذهنية هى حقيقة خيالية. لكننا نصر على أن كل هذا، ليس مشكلة بالنسبة للمتفرج فى عمل مسرحى ناجح. حيث يمكن وجود أعمال لا يعرف فيها المتفرجون جيدا كيف يفسرون العلامات المسرحية. تحديد مراجعها(حقيقية، ذهنية، أو خيالية). لكن هذا يحدث فى حالات نادرة جدا، فيما عدا أن عالم الخيال سيصبح غير محتمل ولن يستطيع إقامة التماسك الداخلى للمكان، الزمان أو المستوى الانطولوجى للأشياء أو لشخصيات العمل المسرحى. نقول أن مشكلة عدم التحديد لمرجعية العلامات المسرحية تقدم فقط فى حالة عمل غير ناجح. المشكلة الحقيقية، على النقيض، هى شئ آخر:الخاصة ببناء المفهوم والمعنى. يمكن فهم معنى العلامات ومطابقة مرجعياتها تماما، لكن هذا لا يضمن أن باستطاعة المتفرج تطوير مفهوم ومنحه معنى فى الوقت نفسه. هنا حيث لا يكون العمل جيد البناء، متماسكاً ومتلاحماً، بمعنى، عندما لا تكون الأجزاء تبعا للكل ولا تشكل كلية من معنى، حينها، نقول، عندما تظهر مشكلات المدلول للعلامة.

كما نرى، المشكلة التى يمكن أن تقدم بحق فى المسرح هى الخاصة باستخدام العلامات بدون مفهوم و/أو معنى بالنسبة للمتفرج. لأنه يمكن أن تستخدم العلامات فى المسرح أو تبنى بدون مرجعية أخرى غير العلامة نفسها، لكن ليس بدون مفهوم ومعنى بالنسبة للمتفرج. هنا حيث يكتسب غرض الفن المعاصر قيمة حقيقية فى الدفاع عن استقلاليته المرجعية. بمعنى محدد، يتطلع العمل المسرحى المعاصر(وكل عمل مسرحى) إلى أن يكون "ذاتى المرجعية". لا يوجد العالم الذى يبنيه بعيدا عن ذاته، إنه مطلق بمجرد أن يخلق مكانه الخاص، زمنه الخاص، والمساعدين والمشاركين فيما يحدث فى ذلك العالم كائنات توجد فى ذلك العالم وخلال زمن العرض فقط. بما أن كل عمل مسرحى صناعى ومبنى بغائية أو قصد - رغم أنه سيصبح البناء البسيط لشئ مختلف عما يوجد فى العالم الحقيقى، شئ ذو طبيعة خيالية ومتخيلة، يرغب فى أن يظهر للمتفرجين-تكتسب العلامات التى تكونه أتوماتيكيا معنى فنياً. يكتسب ذلك المفهوم بعد ذلك معنى بالنسبة للمتفرج، وهذا أمر آخر، يكون هذا المعنى جمالى، أيديولوجى، محفزا أو معرفيا.

نستطيع تركيز مشكلة عدم التحديد لمدلول العلامات المسرحية(أو الفنية بوجه عام) لذلك، من خلال ثلاثة وجهات نظر تتحدد فى:

١) نية تجريد العلامات الاجتماعية (تلك التى لها معنى ومرجع مشفر فى العالم الاجتماعى) من مدلولها الأكثر اعتيادية واستدعاء ما أسميناه تأثير عدم التحقق، لكسر العقد أو المعنى السابق، حتى نمنحها معنى آخر أو مدلولاً، أو ببساطة حتى يخلق انقسام (وقفة، فراغ)فى السلسلة الرمزية أو الترتيب النحوى

المألوف فى ذهن المتفرجين.

٢) "عرض" المرجع، مثلما يبنى اجتماعيا، وذلك لنقده، إلغائه أو إثارة تحوله.

٣) ترك حرية أكبر للمتلقى-المتفرج لمنح مفهوم ومعنى للعلامات وللعمل المسرحى.

ما نريد قوله هو أن التلاعب بمعنى العلامات شئ خاص-رغم عدم كونه حصريا - بالمسرح، حتى نجردها من مدلولها العادى أو نجردها من مرجعها. تتوقف العلامات الاجتماعية فى المسرح، فى الحقيقة، عن أن تدل على ما تعنيه عادة لتكتسب المعنى الذى يمنحه لها العمل المسرحى. بالإضافة إلى ذلك، يستطيع المسرح خلق علامات جديدة، غير موجودة فى العالم الاجتماعى، تكتسب معنى داخل العمل المسرحى فقط.

تظهر المشكلة عندما يتحول هذا التوقيف أو المحو للمدلول المألوف للعلامات إلى المحتوى الوحيد للعمل. أو عندما لا يستطيع المتفرج وضع أى معنى للعمل، وعليه، لا يستطيع منحه معنى آخر غير الكسر البسيط، الرفض، أو الخلو من المعنى. نحن نظن أن الخلو من المعنى ليس أمراً خاصاً بالمسرح لأنه يؤدى، من بين انحرافات أخرى، إلى إعداد اعتباطى للمعنى. يجب أن تمنح العلامات فى المسرح مدلولاً ومعنى، إقامة نظام وتماسكاً عاماً، بناء عالم قادر على الظهور أمام المتفرج كممكن، حقيقى ومحتمل(٦). بناء عوالم غير ممكنة، غير محتملة، غير متماسكة، خالية من المعنى والمفهوم ليست مهمة المسرح الأساسية. لا يبدو أن هذا ما يبحث عنه المتفرج قبل أى شئ. بالقياس بأنها فقط يمكن أن تكون

عوالم مسماه، يجد القارئ هذه العوالم مبنية بشكل أفضل بكثير فى الرواية، حيث تستطيع أكتساب معنى أكبر.

لكن لا يجب فهم هذا على أنه دفاع عن "الواقعية". تبنى الواقعية عوالم مسرحية بمراجع اجتماعية معترف بها بطريقة مباشرة. يتأصل اهتمامها، ليس فى النسخ أو التشابه مع تلك العوالم الحقيقية والموجودة بعيدا عن الخيال المسرحى، بل فى النظرة والمسافة التى تنشئها بين تلك العوالم الخارجية والعالم الذى يخلقه على خشبة المسرح.

بما أنه من المستحيل تقريبا بناء أعمال بدون علامات اجتماعية موجودة مسبقا فى العالم الواقعى أو المسرحى الفائق، سيطرح دائما على المسرح الأسلوب والمسافة المرجعية التى يقيمها كل عمل بالنسبة إلى المراجع الاجتماعية أو الخارجية الموجودة قبلا.

ليس ما هو مميز فى المسرح هو إيجاد علامة مسرحية مميزة، لغة أو تشفير خاص أو وحيد، بل الشكل المحدد للكيفية التى يمكن أن يستخدم بها العمل المسرحى أى تشفير أو علامة. لا يتعامل المسرح بمادة واحدة فقط أو شكل واحد فقط، مثل الأدب الغير درامى، الذى يفعل هذا فقط باللغة اللفظية، أو الموسيقى بالأصوات، الرسم باللون والخط، العمارة بالمكان، النحت بالحجم، السينما بالصورة، إلخ. ليس لديه مادة محددة إذ أن كل شئ، أية مادة، يمكن أن تستخدم فى المسرح، يمكن أن تتحول إلى أو تستخدم لبناء علامة مسرحية، إما صوت، حركة، لون، مكان، حجم، جسد، كلمة. . . المميز فى المسرح، نكرر، ليس المادة

التى يبنى بهـا عـلامـاته، بل الطريقـة أو الشكل الذى يبنيـهـا بهـا، بأية مـادة، العلامات التى يستخدمها :لا-تحقق المادة(أو العلامات)التى يعمل بها ليحولها إلى مـادة غـيـر حـقـيـقـيـة، مـادة مـتـخـيلة. يحـقق إزاحـة مـزدوجـة:من الـواقع إلى الخيـال(لا-يحقق العلامة الواقعية) ومن الخيال المتخيل إلى الواقع(يبطل- خيال علامة الخيال). يصبح ما هو متخيل حقيقة ابتداء من حقيقة تصبح خيالية.

كملخص، نعـتـقـد أن العـمل المسـرحى، بسـبب ذاتيـتـه الخـاصـة، لا يستطيع التوقف عن كونه دالا، أى، عن أن يكون له مدلولاً، مفهوماً ومعنى، رغم أن عـملا يمكن أن يحـول هذا الفـعل أيضـا إلـى مـادة للمـسـرحـة، للاسـتـقـصـاء حـول ميكانيـزمـات المعنى. لذلك كله، فإن المسـرح مكان مناسب على وجه الخـصـوص لبحث الطبيعة والتوظيف للعلامة فى الحياة الاجتماعية، لتفكيكها وإعادة بنائها.

T. Kowzan، بعد أن وضح أن "للكلمـة السلطة لتحل محل أغلبيـة علامـات باقى الأنظمـة"(١٩٩٢ : ٥٣)، مبدأ ذو أهمـيـة كبيـرة بـالنسبـة للمسـرح، يلخص جـيدا بعضاً من الخصائص العامة للعلامات المسرحية:

تنتمى العـلامات التى يستخـدمها الفن المسـرحى جميعها إلى درجة العـلامات الاصطناعـيـة. إنها عـلامـات اصطناعـيـة بخـاصـة. أنها نتـيـجـة عـملية طوعـيـة، مختلقة بشكل دائم تقـريبـا بطريقـة متـعـمدة، هدفها الـتواصل بطريقـة فـورية. والأمـر الذى ليس بمستـغـرب فى فن مـا أنه لا يستطيع الـتـواجد بدون جـمـهـور. فنحن نرسل طوعـيـا، وبوعى تام بالتواصل، العلامـات المسرحية التى هى وظائفية تماما. يستخـدم الفن المسرحى علامات مأخوذة من كل إعـلانات الطبيعة ومن كل

الأنشطة الإنسانية. لكن عندما تستخدم فى المسرح، تكتسب كل واحدة من تلك العلامات قيمة دالة أقوى بكثير مما كانت عليه فى عملها الأولى. يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات صناعية(ومضات) لديها القدرة على إضفاء الطابع الإصطناعى على العلامات. حتى ولو لم تكن شيئا أكثر من انعكاسات فى الحياة، تتحول فى المسرح إلى علامات طوعية. حتى ولو خلت فى الحياة من الخاصية التواصلية، فإنها تكتسبها بالضرورة على خشبة المسرح (١٩٩٢ : ٣٣-٣٤).

المشكلة النظرية الأخرى، المرتبطة بالعلامة فى المسرح، هى الخاصة بتعددية التشفيرات، وصلها والطريقة التى نستطيع تحليلها بها. أم بخصوص التعددية والتنوع للتشفيرات، نستطيع تصنيفها، بالطريقة نفسها التى نفعلها مع العلامات، إلى ثلاثة مجموعات كبيرة:صوتية، بصرية ولفظية. أيضا، نستطيع التمييز داخل هذه التشفيرات بين تشفيرات فرعية، مثل الصوتى-الموسيقى(الموسيقى)، الصوتى-السمعى (تأثيرات الصوت)، الصوتى-اللفظى (اللغوية الموازية المتجاوزة للتقسيم) أو البصرى-التصويرى-الجمالى (التصوير الثابت)، البصرى-التصويرى-المتحرك(حركة العناصر التصويرية)، البصرى-البدنى-الثابت(ملابس، مكياج)، بصرى-بدنى-متحرك (إشارات، ملفوظات)، البصرى-المضيئ (أضواء، إضاءة) أو البصرى-اللونى (ألوان). العلامات اللفظية سمعية فى هيئتها مادية-دالة (صنفناها بسبب ذلك على أنها صوتيه-لفظية)، لكنها كتلك، أى، كعلامات لغوية، ليست صوتية ولا بصرية، رغم أن طبيعتها الذهنية ستكون نوعاً من التجرد أو الإلحاح المعد ابتداءا من حقائق

وخبرات جسدية-بدنية(صوتية، بصرية ولمسية).

يمكن تحليل عمل مسرحى بالتوافق مع هذه التشفيرات، موحدا العلامات المرتبطة، بطريقتين:بطريقة تعاقبية وتزامنية. يفترض التحليل المتزامن وضع صناعى قطعى فى لحظة معطاة للعمل، أو فى لحظات متنوعة دالة للعمل، لوصف "كثافة العلامات والتشفيرات" و"التعددية المعلوماتية"التى تتعرض للخطر. يدرس التحليل التعاقبى كل تشفير على مدى العمل كله ليصف تطوره. لكننا نستطيع أيضا تحقيق تحليل علاقاتى، تزامنى مثلما هو تعاقبى، واضعا العلامات والتشفيرات فى تواصل، إما فى لحظة معطاه، أو على مدى تطور حبكة العمل المسرحى. سننتج حينها تزامنية وتعاقبية ، أيزوتوبية ودياتوبية، حسبما نأخذ المكان والزمان كمحور بنائى أو علاقاتى أساسى، أو أيضا موحدا الزمان والمكان ومحللا ما يسميه " Bajtinكرونوتوبية ."cronotopo

كل هذا التحليل، ذو الطبيعة الوصفية، يمكن أن يكون له منفعة بالقياس بأنه سيولد أو يكشف بنية جلية، بمعانيها ومفهومها. متجاوزا أو قافزا، لذلك، نحو الفهم للعمل، ولا يبقى فى المستوى التحليلى-الوصفى بنقاء، كما يحدث عادة فى بعض الدراسات السيموطيقية. لا يجب عليه أبدا أن يغفل عن المعنى العام والموضوعى للعمل، كليته الدالة، بالنسبة إلى تحليل العلامات والتشفيرات، بكل سياقاتها البينية المتعددة، ستظهر لنا تماسكها أو عدم تماسكها، خضوعها البينى أو إقصائها. الغير ممكن، من كل ما نقول، هو محاولة الانطلاق من "وحدة أصغر دالة"(على طريقة الصوت اللغوى"فونيمات")حتى نستكشف بعد ذلك تلفظها المورفولوجى والتركيبى(على طريقة التركيب التعبيرى و"monemasمونيمات")

وبعد قراءة الأفكار، الملفوظات والنصوص التى ستتشكل مع هذه الوحدات الثانية. نموذج لغوى من هذا النوع يكون مستحيلا، ليس فقط بسبب صعوبة تعريف تلك الوحدة الصغيرة المبدئية، بل بسبب الطبيعة الخاصة للعلامة المسرحية(غير محددة ومتجانسة) بسبب العلاقة المتزامنة والمستمرة فى الوقت نفسه للعلامات وبسبب تعقيدها الربطى، الذى لا يستجيب إلى أية قاعدة من التركيب التى نستطيع تعريفها مسبقا. من الأفضل كثيرا الانطلاق، أيضا، من "وحدات كبيرة دالة"حتى نحلل بعد ذلك وحدات أصغر، فى عملية عكسية لما تحققه اللغويات فى دراسة اللغة. سيفيدنا أكثر من نموذج تحليلى نموذج تولدى:وسيصبح الافتراض لبنية عميقة جلية معارضا للوحدات المتزامنة والمتعاقبة المتتالية الواضحة، حتى الوصول إلى اكتشاف الفكرة-الميكرونية (أو البنية الميكرونية) التى تستخدم بشكل أفضل لتفسير، فهم ومنح معنى لكلية العمل.

٢- بنية العمل المسرحى

البنية هى النظام، التركيب والعلاقة بين أجزاء كل ما. إنها النظام الجوهرى فى العمل المختلق بدراية من قبل الكاتب. البنية هى ما تحول العمل إلى كلية ذات مغزى:"من خلال البنية، بمبدأ متمم، تنتظم المكونات الفردية بالتبادل فى تكافؤ محدد لكل منها وفى علاقاتها، طبقا لكلية عليا"(JUNKER 1977 : 29).

إذا اعتبرنا العمل المسرحى كلاً، ستتكون الصعوبة المبدئية لتحليل بنيته من تعريف "أجزائه". بإمكاننا الانطلاق من افتراض أن العمل المسرحى، ككلية، هو

تعـاقب من الأفـعـال، الأحـداث أو الوقـائع. سـيكون المهم فى هذه الحـالـة هو تحليل"تركيب الأحداث"، "القصة".

يحاول النمـوذج الفـاعلى أو العـامل تحليل العـمل المسـرحى من خـلال هذا الافتراض. الناشئ من أجل التحليل للعمل السردى، الذى طبق بنجاح يسير على العمل المسرحى. يفترض أن للعمل السردى والمسرحى البنية نفسها العميقة. لكن عند اختزال العمل المسرحى إلى بنيته السردية، نبتعد فى الحقيقة عن تحليل البنية المسرحية المذكورة على وجه الخصوص، بمعنى، نصف فقط كيف تنتظم أو تقع الأحداث سرديا، وليس كيف تنتظم وتقع تلك الحوادث نفسها دراميا. يمكننا أن نجد دليلاً على ما نقوله فى K. Spang، على سبيل المثال، عندما يطبق هذا النموذج التحليلى على مسرحية كالديرون (.El Alcalde de Zalamea)بعد أن يعرض لنا مخططاً تظهر فيه ذوات العمل المسرحى، يلخص K. Spangمحتوى هذا التحليل بالأسلوب التالى:

مصاغا كعلاقة تركيبية سيقدم هذا المخطط العلاقات البينية التالية:مدفوعا من قبل كبرياء حالته كفلاح ثرى وحماسه للعدالة، يدافع بيدرو كريسبو عن شرف ابنته وعن طبقة الفلاحين بصفة عامة. فى هذه المهمة ينجد من ابنه خوان ومن أهل سالاميا ويجد معارضيه من العساكر، بخاصة الكابتن ودون لوبى دى فيجورويا (١٩٩١ : ١١٤).

لا يبدو هذا أكثر من ملخص لحبكة العمل، والذى يبدو شديد الفقر كتحليل لبنيتها الدرامية. لا يقول لنا أى شئ دال فى الواقع من أجل فهم أفضل للعمل أو

الشكل المحدد للكيفية التى بنى بها. يظهر هنا مرسل ومرسل إليه، فاعل ومفعول، مؤيدين ومعارضين. ينتهى النموذج الفاعلى بتحوله إلى منهج لوضع بنية الحبكة، أحدهما، بالإضافة إلى ذلك، من بين آخرين ممكنين، كما يقول لنا K. Spangنفسه.

إنشاء الذوات هو تأويل مخططى لقصة مسرحية، حيث يمكن فى بعض الحالات، وبالنموذج نفسه، تحقيق تأويلات متباينة. يطبق هذا الكاتب نفسه النموذج على دراسة "منزل برناردا ألبا" ويقدم لنا تأويلين شديدى التباين، فى أحدهما الذات الفاعلة هى برناردا والآخر هى أديلا. حيث يتغير المخطط والتأويل بالكامل. هكذا، بالإضافة إلى تحقيق عملية اختزالية للنص الدرامى إلى النص السردى، يمكن أن يكون النموذج الفاعلى مشوشا فى تطبيقه. يعترف P. Pavis، بالرغم من أنه لا يرفضه، بالعملياتية المسرحية اليسيرة للنموذج السردانى:إذا كانت السردية قد تطورت بخاصة كذلك فى مجال تحليل وقصة الفيلم، فقد كانت على العكس بلا طائل فى مضمار المسرح"(٢٠٠٠ : ٣٧).

Francisco Ruiz Ramon، بعد أن حضرمحاضرة حول "الفاعل والشخصية"، لـ Jorge Urrutia 1985bحيث طبق به نموذج V. Propp، وGreimas وUbers-feldعلى دراسة الملك، أفضل عمدة El Mejor Alcalde,el REYللوبى دى بيجا، أوضح أثناء الحوار اللاحق شكوكه حول المنفعة العامة للمخطط الفاعلى، بخاصة المطبق على المسرح، حيث إن، حسبه، قد أدى فقط إلى"قول ما هو واضح، ما يفهمه كل قارئ، بدون الحاجة إلى مخططات، تماما"، "لوصف الموجود فعلا فى العمل"(Garcia Lorenzo 1985 : 169).

لا نعتقد أن هناك نموذجاً وحيداً لتحليل بنية العمل الدرامى، بالقياس بأنه توجد أيضا العديد من أنواع البنيات الدرامية الممكنة وليس واحدا فقط. كل عمل، أو على الأقل كل نوع مسرحى، يضع بنيته الخاصة. تستجيب التراجيديا اليونانية لنوع من البنيات. الذى يحلله أرسطوطاليس. سيمكننا أيضا اعتبار هذه البنية كنموذجية، لكن لا شئ أكثر من هذا. لقد استخدم المسرح المعاصر بفاعلية بنيات شديدة التباين. تحليل أرسطوطاليس، بالرغم من ذلك، يحتوى على بعض التصريحات ذات فائدة نظرية عامة كبيرة:

التراجيديا تقليد لفعل تام وكامل، ذى أهمية كبيرة. (. . .)

يتكون الجمال من الأهمية والنظام. (. . .)

مثل الأجساد والحيوانات من المناسب أن يكون لها أهمية، لكن هذه يجب وان تكون مرئية بسهولة بالكامل، هكذا أيضا الأساطير لابد وأن يكون لها أتساع، كى نستطيع تذكرها بسهولة. (. . .)

الأسطورة، بما أنها محاكاة لفعل، من الضرورى أن تكون فريدة وتامة، وأن تنتظم أجزاء الوقائع بحيث إن، إذا تم تجاوز أو إلغاء جزء، تفسد وتتفكك كل الأجزاء، إذ إن ذلك الذى حضوره أو غيابه لا يعنى شيئا، ليس جزءا من الكل b : 25. 1450b. 35. 1451a. 5. 1451a. 30 ? 35). ١٤٥٠ : ١٩٧٤)

يدافع أرسطو عما يسميه بعد ذلك وحدة الحدث، أى، أن ما يقدمه العمل المسرحى حدث "واحد" وإن ذلك الحدث "تام وكامل". "حدث" هنا مرادف

لـ"قصة"، "حبكة" أو"فعل لأفعال"، كما ذكرنا سابقا. تتكون القصة من "حوادث"، "وقائع" أو "أحداث"، يجب وأن تحافظ على ترتيب وأهمية أو اتساع مناسب، بتلك الكيفية التى تصبح معها الأسطورة "مرئية فى مجملها" و"يمكن تذكرها بسهولة". لذلك، لابد وأن تستجيب بنية عمل درامى إلى المبادئ التالية:

- الوحدة:أن تشكل الأحداث، الحوادث أو الوقائع مجموعة، كل.

- الترتيب:أن تحافظ الأجزاء (الأحداث، الحوادث، الوقائع) على تواصل أو تتابع مناسب.

- الضرورة:لا تستطيع الأجزاء أن تلغى أو تغير ترتيبها بدون أن تفسد أو تفكك الكل.

- الفهم:لابد وان تكون الحبكة أو "تركيب الأحداث" مرئية، يمكن تذكرها وعليه، يسهل فهمها بالنسبة للمتفرجين.

الدافع الأخير الذى بسببه يدافع أرسطو عن هذه الآراء هو، كما يوضح Garcia Yerba، لأن الأعمال الموضوعة على هذا النحو تنتج متعة جمالية كبرى، تعجب أكثر من الأعمال التى ليس لها وحدة، بمعنى، بدافع برجماتى:"هذا لأننا نعير انتباها أكبر ونسمع بتذوق أكثر الأشياء الأكثر تفهما. ولهذا فإن ما هو معرف أكثر إدراكا عما هو غير معرف. غير أنه، الواحد يكون معرفا، بينما يتشارك الجمع فيما هو غير محدود"(Garcia Yebra 1974 : 273).

المهم فى تحليل أرسطو كما نعتقد لا يكون فى مطلب انه يجب وان يقدم العمل لنا حدث "فريد وتام"، بل فى ضرورة أن يكون للعمل (الحبكة أو تعاقب الأحداث) ترتيب وأهمية مناسبة، أن تكون الأجزاء التى تقسم إليها الوقائع ضرورية كلها وان يكون المجمل مفهوما ليجذب انتباهنا ويثير اهتمامنا. وجهة نظر المتفرج ومتعة التلقى هما، فى النهاية، ما يهم فى الحقيقة.

البنية هى الأسلوب لكيفية تركيب، ووضع وتطور الأحداث. لابد وان تكون تلك البنية مرتبة بشكل متماسك، مرئى ومفهوم بالنسبة لأغلبية المتفرجين. يمكن رغم ذلك، أن يتغير الشكل المحدد لتلك البنية كثيرا، من تطور خطى ومتسلسل إلى آخر يقفز نحو الأمام أو نحو الخلف فى الزمن، يقدم إضمارات كبيرة زمنية أو يقع بدون انحلال للتواصل، يقع فى أماكن مختلفة أو فى مكان واحد، بحبكة ذات خط واحد فقط أو بالعديد، لكنها تلتقى فى كل، مع الحدث المقسم أو المستمر، إلخ. كل ذلك ممكن ولهذا السبب نعتقد أنه من غير المكن وضع نموذج واحد للتحليل البنيوى. الشئ الوحيد الذى نشير إليه هو ضرورة أن تتلاءم كل بنية مع المبادئ العامة المبينة.

لكن ليست الوحدة للبنية هى نفسها الوحدانية والتبسيط للحدث. لقد حذر بالفعل V. Hugo من هذا:

نتجنب التشويش بين الوحدة والتبسيط للحبكة. لا ترفض وحدة مجموعة إطلاقا الأحداث الثانوية التى يجب وان تدعمها الحبكة الأساسية. فقط من المناسب أن تميل هذه الأجزاء، التابعة عن علم للمجموعة، باستمرار نحو الحدث

المركزى وتجمع حولها فى المستويات المختلفة أو بالأحرى فى مستويات الدراما المختلفة. وحدة المجموعة هى الأساس لمنظور الدراما (١٩٨٩ : ٥٦).

تتحقق الوحدة عندما يوجد مبدأ مولد يختار ويخضع كل أجزاء ومحتويات العمل حتى يبنى كل مختلف وفريد. من المعتاد أن يطلق على ذلك الكل البنية الماكرونية. يتم التعبير عن البينية الميكرونية بواسطة فكرة واحدة أو بعض من الأفكار الميكرونية القليلة. التى يبنيها القارئ أو المتفرج حتى تضفى معنى وتماسكاً على العمل:"يتأسس مفهوم البينية الميكرونية على فكرة أن الإصرار الأولى للقارئ، عند مواجهة نص هو إعادة تأويل رسالة تتجز مطلباً أساسى:مطلبه للمعنى، للوحدة الموضوعية، للتماسك المنطقى- الدلالى" (Ryan 1988 : 279). ليست البنية الميكرونية شئ يتحتم على المتفرج تأويله أو اختلاقه، حيث إنه شيئاً لابد وأن يحتوى عليه العمل ويظهره بطريقة واضحة وغير مبهمة، وهو ما يسمح، لذلك، بألا تكون التأويلات و"القراءات" لمغزى العمل بالنسبة للمتفرجين المتنوعين متباينة كليا:"يجب وان يكون التمثيل الدلالى المتحقق فى البنية الميكرونية أيضا مقبولا بالنسبة لكل قارئى النص. كونها "قراءة ضرورية" فإن البنية الميكرونية نواة عامة لكل التأويلات ذات المطلب "بالصلاحية" أو "الشرعية" (Ryan 1988 : 279).

من المعتاد التمييز بين بنية داخلية وخارجية. تأتى البنية الخارجية للعمل محددة بوسائل تصويرية فى النص(أجزاء، فصول، مشاهد، عناوين، إلخ) وفى العرض بالوقفات، الفواصل أو "إسدال الستار"، تحولات، روابط، كسر، وبصفة عامة، بالعديد من الوسائل التمثيلية مثل الموسيقى، الإسقاطات، تدخلات

الممثلين، إلخ. التى تحدد التغيرات الزمنية بالمقدار نفسه تحديدها للحدث أو للمكان التصويرى.

البنية الداخلية هى الطريقة التى تقدم بها الحبكة، التى تستجيب إلى التطور الدرامى للأحداث، إلى علاقات "السببية الداخلية". تقليديا، قدمت البنية الداخلية ثلاثة تقسيمات كبيرة:تقديم، عقدة والحل، التى تحدد تطور الصراع الأساسى للحبكة. لقد وجد المسرح المعاصر أشكالاً أخرى لبناء البنية الداخلية، لكن بصفة عامة من الصعب التخلص من هذا النموذج. ذى الأجزاء الثلاثة المشار إليه، الأولى والأخيرة هما ما يمكن أن يعانيا من تحولات كبيرة. البداية in me-dia res تتغاضى عن تقديم الأحداث. تبدأ العديد من الأعمال الدرامية in me-dia res. ليست هذه وسيلة لجذب انتباه الجمهور فقط، بل إنها ضرورة درامية، بما أنه ليس من الممكن بناء كل السوابق للقصة، وهو ما سيتطلب استهلالات طويلة وغير مجدية، فى الوقت نفسه الذى يبحث فيه عن إدخال المتفرج فى المسرحية فى أقرب وقت ممكن. تبقى أعمال أخرى بدون نهاية، "مفتوحة": لا يصل الصراع إلى أى حل. (مفتوح، كما سنرى، لا يعنى المعنى نفسه "غير منتهياً") ما لا يمكن التغاضى عنه هو الصراع، بعيدا عن الكيفية التى يبنى بها بنية تقديمه الدرامى.

نوضح مشكلة الانجاز أو عدم الانجاز للعمل المسرحى، بطريقة مباشرة مرتبطة "بتمام" أو "نقصان" العالم الممكن المختلق من قبل ذلك العمل نفسه. من جانب ذكرنا أن كل عمل مسرحى تام، بالقياس بأنه يخلق حقيقة على حدة، مستقلة ومتخيلة(زمن، مكان، شخصيات، أحداث)يمكن تأويلها وفهمها فقط من

خلال الافتراضات التى تبنيها هى نفسها. من جانب آخر، نقول أن حبكة عمل ما تبدأ أحيانا in media res وأنه لا يمكن الانطلاق من ما قبل العدمية. كلا التصريحين غير متطابين. لا ينطلق العرض من ما قبل العدم لأنه يفترض العالم الحقيقى (مشهدى وفائق للمشهدية) وعليه استحالة بنائه على افتراض عالم خالى بالكامل يتطلب الأداء أو التحقيق المستنفذ لكل مكوناته. فقط يمكن بناء العالم التمثيلى بالأقتراض ومن المفترض أن يقدم عالماً حقيقياً، بأفراده وخصائصه. يمكن تعديل هذا العالم المبنى مسبقا(جذريا أيضا)، لكنه لا يلغى بالكامل. بهذا المعنى، لا يكون أى عالم ممكناً مسرحيا مستقلاً تماما فيما يتعلق بالعالم الحقيقى. هذا العالم الحقيقى ((MR، من جانب آخر، ليس كذلك أيضا، أو لا يقدم لنا أبدا، ككلية تامة. لا يوجد، بهذا المعنى، حسم فى العالم الحقيقى. الحسم ممكن فقط فى الفن. بالأحرى، هذا شرط أساسى للفن:

يبدو عمل فنى ككل مغلق فى ذاته، حيث لا يكتسب كل مظهر من مظاهره أهميته، تبعا لشئ خارج العمل(الطبيعة، الواقع، الفكرة)، بل داخل البنية المكتفية ذاتيا للكلية الخاصة. هذا يعنى أن لكل عنصر فى العمل الفنى، قبل أى شئ، أهمية بنائية خالصة داخل العمل ببنية مغلقة مركزة فى حد ذاتها. عندما يعاد إنتاج عنصر ما، ينعكس، يعبر أو يقلد شيئاً، تظهر خصائصه "المتجاوزة" خاضعة إلى مهمته البنائية الأساسية:الخاصة ببناء عمل شامل ومغلق فى ذاته.

المهمة الأساسية للباحث الفنى تتكون، بالضبط، وقبل أى شئ من اكتشاف هذه الوحدة البنائية للعمل وللوظائف البنيوية الخالصة لكل واحد من عناصره (Bajtin 1994 : 94 ? 95).

فى الحياة، لا تخضع الأحداث والأفعال الإنسانية أبدا إلى قانون الحسم (فيما عدا الموت الفردى). تكون النهايات دائما نسبية وبدايات لشئ. هكذا يحدث أيضا مع المعرفة، حتى وإن كانت علمية، لا تكون أبدا حاسمة ولا نهائية، بل مؤقتة ومشروطة. الفن والمسرح، على النقيض، نقول أنه منتهى دائما، لأنه إبداع خالص، لا يوجد على هذا النحو فى العالم الحقيقى، يبدأ وينتهى فى ذاته. لا يجب علينا أن نخلط بين الخلاصة والنهاية، بين النهاية الحاسمة أو المنتهية. يوجد فى المسرح دائما انتهاء وقتى (استمرار محدود)وخلاصة، من الممكن ألا تحل الحبكة والصراع على المسرح، أن يظلا غير منتهيين خارجيا:

فى الأدب، يكون مفتاح الموضوع تحديدا فى هذه الخلاصة الجوهرية، القصدية والموضوعية، لكن ليس فى نتيجة خطابية سطحية للتعبير. النتيجة فى التركيب الفنى، التى تميل نحو المحيط اللفظى، الذى يمكن وأن يكون غائبا أحيانا فى الأدب تحديدا. توجد وسيلة عدم إنهاء قول الأشياء. لكن عدم الإنهاء الخارجى هذا يبرز أكثر النتيجة الموضوعية العميقة (.(Bajtin 1994 : 208

تتحد البنية الخارجية مع البنية الداخلية:لابد وأن تتناسب البنية الخارجية مع الداخلية. يعزز الاتجاه الحالى لاستمرار الأعمال لفترة أقل من السابق(حوالى ساعة ونصف)، فى أحيان كثيرة لكسر البنية الخارجية للأعمال بشدة، مقيما روابط قوية، تقسيمات وحذوفات لا تضع فى اعتبارها أبدا البنية الداخلية أو الدرامية للعمل. ليس من السهل "تفكيك" نص لجعله يتوافق مع بنيات خارجية لا تناسبه. عمل التأليف المسرحى، فى هذه الحالة، لا غنى عنه.

سيكون المهم، على أى حال، دائما أن يمتلك العمل بنية متماسكة. تجبرنا العلاقة بين التماسك/البنية على إعادة أخذ وإتمام مشكلة وحدات تحليل العمل الدرامى. نظريتنا العامة، كما ذكرنا، هى أننا لا نعتقد أنه من الممكن إقامة وحدة أصغر ومشتركة لكل الأعمال المسرحية. محاولات Kowzan بهذا المعنى لا تبدو مثمرة بنتائج تطبيقية مرضية. يلخص P. Pavis جيدا وضعيتنا:

ليس من الممكن نقل النموذج اللغوى الخاص بالأصوات والوحدات إلى المستوى الذى نطلق عليه مجازيا، منذ Artaud، "اللغة المسرحية". من غير المجدى البحث فى تواصل العرض عن وحدات أصغر تعرف على أنها أكثر الوحدات صغرا الموضوعة فى الزمن وفى المكان (٢٠٠٠ : ٣٠).

فنحن نظن أن كل عمل، يقيم وحداته الخاصة "الصغرى"، النسبية دائما، بقليل أو كثير فى وحدات كبرى. كان المنظر هو الوحدة البنائية التقليدية الأكثر مرئية وسهولة فى الاستخدام فى تحليل نص مسرحى، هكذا مثل الخاص بالفصل(الفصل فى المسرح الكلاسيكى). كان معيار التقسيم إلى مشاهد هو الخاص بدخول أو خروج الشخصيات، بمعنى، كان تغير عدد الشخصيات الموجودة فى المشهد يحدد فى الوقت نفسه تغير فى المنظر. ورغم أنه يبدو معياراً خارجياً واعتباطياً، إلا أننا نظن أنه يحدد شيئاً هاماً : حضور أو غياب شخصية ما (بخاصة إذا كان الأمر يتعلق بشخصية غير ثانوية) يغير الموقف الدرامى. مفهوم موقف من الصعب تعريفه، رغم أنه فى أغلب الأعمال ليس العثور على العناصر التى تثير تغيرات فى الموقف أمرا معقدا. ليس للموقف علامات تمثيلية ولا نصية محددة، حيث إنه يعتمد على الأحداث أو الأفعال داخل التطور

الدرامى. المهم هو كشف ذلك التغير فى الموقف والعنصر الذى يثيره، الذى من المعتاد تسميته بحادثة.

بالإضافة إلى منظر، موقف وفصل، بإمكاننا التحدث أيضا عن التتابع المشهدى كنوع آخر من الوحدة البنيوية المميزة داخل حبكة عمل ما. التتابع المشهدى هو تتابع من الأحداث التى تشكل وحدة "سردية" (سلسلة من الأحداث، لأفعال أو لحوادث) والذى يمكن التعبير عنها بواسطة جملة. يحاول جزء وهو تقسيم برجماتى وخارجى التكيف مع الأذواق والمدة الأكثر شيوعا للأعمال الحالية (المقسمة غالبا إلى جزئين) حيث يستطيع الاستجابة أيضا إلى تقسيم بنيوى أو للحبكة.

كما نرى، لا يمكن مسبقا تعريف الشكل الذى يجب على كل عمل تنظيم أجزاء بنيته به. حيث يمكن استخدام نماذج كثيرة متنوعة. الشئ الوحيد الذى سيبدو مرفوضا هو الصدفة أو الاعتباطية. يمكن أن يكون المبدأ العام هو حتمية تعريف كل عمل لوحداته أو أجزائه بتلك الكيفية التى يحدث ترتيب علاقتها الداخلية معنى عاماً ومتماسكاً للعمل.

ربما يكون كل شئ أكثر بساطة ويكفى، لتحليل بنية عمل ما، تعريف الأحداث الرئيسة وإقامة روابط دالة بينها. نفهم أحداث رئيسة على أنها تلك التى لا يمكن حذفها أبدا فبدونها يفقد العمل معناه. نستطيع بعدئذ جمع الأحداث الرئيسة فى أفعال محددة. والواقع أنها مجموعة من الأفعال ذات نهاية عامة أو التى تحدث نتيجة باقتران. يجب أن ترتبط الأحداث فيما بينها بدافع الحاجة

لبناء حدث. وبدورها لابد وأن ترتبط الأفعال المحددة، فيما بينها لبناء قصة متماسكة. نقول متماسكة ومحتملة، لكن هذا لا يعنى أنه لابد وأن تكون علاقات الحاجة المقامة بين الأحداث المحددة بدافع السببية المنطقية. تحتوى كل قصة على حبكة، مجموعة من الوقائع أو الأحداث التى لها نهاية عامة، تحدث باقتران بعض النتائج المحددة والتى تتشارك المعنى والقصد نفسيهما. لقد ذكرنا أن المسرح "فعل لأفعال". البنية هى تنظيم مناسب من الأفعال والأحداث التى تحول قصة إلى حبكة. لاكتشاف بنية عمل ما فان أول ما يتحتم علينا فعله هو تمييز هذه الوحدات، بدءا بالأكثر بساطة وتحديدا :الأحداث. الحدث هو الحركة المسرحية(لمثل، لشئ، لصوت، لضوء. . .) له بداية ونهاية، يحافظ على علاقة مع حدث آخر وأحداث أخرى، سابقة ولاحقة، وهو ما نستطيع منحه معنى. للفعل(مجموعة من الأحداث)أيضا بداية ونهاية، يرتبط بأفعال أخرى وله معنى. الحبكة هى مجموعة من الأحداث الدلالية المتحدة بقصد عام والمكتسبة معنى عام مرتبط بموضوع العمل. من المناسب، بالوصول إلى هذه النقطة، أن نميز بين حبكة ونسيج، تفرقة وضعها الشكليون الروسيون:

الأسطورة هى المخطط الأساسى للسرد، منطق الأفعال وبناء جمل الشخصيات، مجرى الأحداث المرتبة زمنيا. ليس لها سبب لكونها بالضرورة تتابع مشهدى لأفعال إنسانية يمكن أن تشير إلى سلسلة من الوقائع متعلقة بموجودات ثابتة أو بأفكار أيضا. النسيج، على النقيض، هو القصة كما تروى فعلا، مثلما تظهر على السطح بتفككها الزمنى، قفزاتها نحو الأمام ونحو الخلف(٧): (Eco 1999

145

النسيج، بكيفية معينة، هو مجموعة الأفعال والأحداث التى يستقبلها المتفرج بطريقة مباشرة، على النقيض، يجب وان تعد الحبكة أو القصة اعتبارا من النسيج، بواسطة روابط منطقية وإعداد لأفكار ميكرونية زمنية محددة أو تركيبية. النسيج هو المكيدة، الحبكة، الصلة، لذلك يمكن تغيير الترتيب الطبيعى للأحداث، إنتاج إضمارات وبناء نسيج معقد، تشويق أو مكيدة. لهذه الوسائل صلة بالحفاظ على انتباه واهتمام المتفرج، أكثر من القصة أو الحبكة فى ذاتها.

حتى يمكن تحقيق هذا التركيب للحبكة اعتبارا من النسيج، يحتاج المتفرج تنظيم تطور ممكن ومتماسك للوقائع، أى، إقامة افتراض عالم ممكن. تبنى القصة والنسيج دائما على أساس عالم ممكن(ومحتمل مسرحيا). عالم ممكن ليس شئ آخر أكثر من تطور للأحداث التى يعتبرها شخص ما ممكنة، فى هذه الحالة، أغلبية المتفرجين.

عندما نصر على ضرورة أن يكون للعمل بنية متماسكة فنحن نحدد أحد الخصائص الخاصة بالفن المسرحى، الذى يبنى حقيقة مختلفة عن حقيقة الحياة. لا تخضع الحياة إلى أى تماسك، بقدر استجابة الأفعال الإنسانية دائما إلى رؤية مسبقة معينة أو خطة. تبدو لنا الحياة دائما، بقدر ما نحاول ذلك، وبقدر ما تحدث بنا الفوضى وعدم البصيرة انزعاجا وضيق ، فوضوية، متهورة، معقدة وبلا معنى دائما. وعلى النقيض يحتاج الفن، ثمرة الإرادة الإبداعية، لبنية ذات معنى، كذلك فى الحالة المتكررة عن أن ما ترغب فى نقله لنا بتلك البنية هو عدم الارتياح والقلق الوجودى أمام عالم بلا معنى، غير مؤكد، غير متوقع وفوضوى. لا تعنى الفوضى السطحية للنسيج نقصان البنية أو بنية غير

متماسكة. فهناك فوضى مبررة وذات معنى كامل. بالتلاعب بالألفاظ نستطيع أن نقول أن، فى هذه الحالات، يكون ما هو غير متماسك متماسك، ويكون للذى بغير ذات معنى معنى.

يجبر الطليعيون، فى حماسهم لإلغاء التفرقة بين الفن والحياة، تماسك وترتيب البنية على الاندماج مع فوضى الحياة:ظنا منهم أن هكذا يتم إعادة إحياء الفن ومنحه استقلالية أكبر. ربما كانت المستقبلية الحركة التى وضعت نظرية أكثر راديكالية لهذا الموقف:

من الحمق أن نرغب بمنطق شامل فى تفسير كل ما يقدم، فى حين أننا لا نستطيع أبدا فى الحياة أن نصل إلى فهم كامل لحدث، بكل الأسباب والنتائج، لأن الواقع يهتز من حولنا يتجاوزنا بومضات إلى أجزاء من وقائع مركبة فيما بينها، لا تتجزأ عن بعضها البعض، مرتبكة، مشبكة، فوضوية (Marinetti 1999 Ñ 121).

يؤدى الدفاع الراديكالى عن هذا الوضع بالضرورة إلى مثالية الفنان الذاتى، التجسيد، فى حالة المستقبلية، للقوة، للصلاحية، النشاط والعاطفة الجامحة:"ولا أية منطقية، ولا أى تقليد، ولا أى جمالية، ولا أى تقنية، ولا أى فرصة يمكن أن تكون مفروضة على عبقرية الفنان، الذى فقط يجب وأن ينشغل بخلق تعبيرات نحوية للنشاط الدماغى ذى قيمة مطلقة للحداثة"(.(Marinetti 1999 : 125لم يؤت هذا الرفض لكل بنية، بالرغم من ذلك، ثماره، خلال عصر الطليعيين ولا خلال كل القرن الماضى، بالرغم من العديد من المحاولات التى تحققت، بأسماء

مختلفة وموضات، بطريقة متكررة تحت الدعوة البلاغية "للحداثة".

٣-الشكل والمضمون

لا تزال أكثر التفريقات بساطة وتأثيرا فى تحليل الأعمال الفنية هى التفرقة بين الشكل والمضمون. يضع P. Szondi، متتبعا لهيجيل، مبدأ يمكن أن ينفعنا حتى نبدأ دراسة هذا التفرع الدلالى الشديد التداول فى الدراسات الفنية والأدبية:"الأعمال الفنية الأصلية هى تلك التى يتطابق فيها الشكل والمضمون بشكل مطلق"(١٩٩٤ : ١٢). أو، كما يقول هيجيل نفسه، "هدف الفن هو الإشارة إلى تطابق الفكرة والشكل أمام الأعين والخيال"(١٩٤٨ : ٢١١).

فى عمل فنى ناجح، وفقا لهذا المبدأ، سينتج بين الشكل والمحتوى تلاءم مطلق. سيكون الشكل صب للمحتوى والمحتوى ترسيب للشكل. وسيكون التحدى الأكبر للعمل الفنى هو تحقيق تلك الملاءمة أو التطابق بين الشكل والمضمون.

مفهوم شكل أكثر تجريدا وأتساعا من مفهوم دال، الذى يحتفظ معه بعلاقة حميمة ، لكنه لا يتطابق معه. بإمكاننا اعتبار الدال كأنه شكل العلامة، بما فيه أى علامة، ممتدا إلى السيمولوجيا المفهوم الذى طبقه Saussureعلى علم اللغويات. لكن ليس كل شكل دال على علامة. الشكل جزء أساسى لكل الموجود، سواء كان علامة أم لا. نفهم من شكل مادية مجردة وفضولية، متصل يكتسب حدوداً عندما يصبح محتوى ماديا أو مجسدا به. فى الواقع ليس للأشكال وجود مسبق، فيما عدا كمادية نوعية أو مجردة، ظاهرة، بلا أبعاد ولا حدود مكانية-زمانية. حتى توجد الأشكال، فهى بحاجة إلى التجسد فى مكان وزمان

محددين. عند "التشكيل" أو "الأمتثال" للمادة المجردة تكتسب وجودا وواقعية فى العالم المادى والثلاثى الأبعاد.

يسحب الشكل، يرسب أو يكثف مضمون. مفهوم مضمون هو، أيضا، أكثر تجريدا وأتساعا من معنى. فى الأشكال التى تتحول إلى علامات، يتوافق المضمون مع المعنى. لكننا نستطيع التحدث عن مضمون أى شكل، دال أم غير دال. حتى يتحول شكل ومضمون إلى علامة من المناسب قياس قصد رمزى "يحول" الشكل إلى دال والمضمون إلى معنى. تتأسس فائدة هذه التفريقات، بالنسبة إلى نظرية نقدية للمسرح، على أن باستطاعتنا التحدث عن أشكال مسرحية غير دالة، غير رمزية، بمضمون قد تم تحويله إلى معنى. ليست الأشكال الخالصة سوى مظهر، فعل حسى، دافع مجرد. هكذا يمكننا تمييز أشكال بصرية، موسيقية، صوتية، مكانية، إيقاعية. ولقد تحرى الفن المعاصر واختبر بإبداع أشكال خالصة وأشكال مجردة (٨).

تخلق الأشكال، فى المسرح، صوراً وتشكيلات (الشخصية نفسها تسمى صورة). من خلال وجهة النظر الشكلية، المسرح هو تصوير، كل شئ فيه "روئ" و"صور". تطابق الأشكال مجموعات وتترابط المجموعات فيما بينها، تتعارض، تستثنى، تمتزج أو تنصهر. وفقا لنموذج جيولوجى أو بنائى، سندرس الأشكال المسرحية كأجزاء من كل، كتل من الحقيقة حيث نستطيع تمييز طبقات، تكتلات، طبقات مكانية وزمنية. إن الشكل هو ما يسمح بهذه العلاقات بين المواد المختلفة.

الشكل هو مظهر الذات، وعليه، المادة المميزة للفن المسرحى. حتى يتواجد، لا بد وأن ينتصر الشكل على الفوضى، الغير محدود، الغير مكترث. يضع مظهر الأشكال نظاماً للعالم. يقدم توازن، لكنه توازن غير ثابت، حيث إنها تتغير باستمرار. متطلعة إلى الهدوء والخلود، لكنها زائلة دائما. يستخدم p. brook مفهوم شكل ليحدد أن النشاط الإبداعى يتكون من "إضفاء شكل على الشكل"، إيجاد "الشكل المناسب":

لا يوجد شئ فى الحياة بدون شكل، فى كل لحظة، بخاصة عندما نتحدث، فنحن نكون مضطرين إلى البحث عن الشكل. لكن علينا أن نكون على وعى بأن ذلك الشكل يمكن أن يتحول إلى عقبة كلية للحياة، إنه يفتقر إلى الشكل. هذه صعوبة لا يمكننا تفاديها، والمعركة مستمرة:الشكل ضرورى لكنه ليس كل شئ. (. . .)

عندما تعرض مسرحية على المسرح، فمن الحتمى ألا يكون لها فى البداية شكل، فقط كلمات مكتوبة فى دور أو أفكار. الواقعة هى إضفاء شكل على الشكل. ما يسميه شخص عمل هو البحث عن الشكل المناسب (: Brook 1994 65 ? 68).

يمكننا تطبيق التفرقة بين الشكل والمضمون على كل عناصر ومكونات المسرح، مقيميين علاقات متعددة، بتلك الكيفية التى نجد معها فى كل عنصر علاقة محددة بين الشكل والمضمون، وبدوره، يمكن تحليل ذلك العنصر نفسه كشكل أو محتوى لآخر. على سبيل المثال، يمكننا تحليل النص كمحتوى والعرض كشكل

وإقامة أن "معنى النص الدرامى يحدد مسبقا شكل المكونات للتقديم على المسرح"(.(Prochazka 1997 : 64وأيضا، بالرغم من ذلك، يمكن أن يعد نص اعتبارا من عمل حر حول بناء الأشكال المشهدية(مكان، موسيقى، أضواء، حركات بدنية) وحينها ستكون نتيجة للتصفية والتحديد المسبق لتلك الأشكال. كأساس عام، فإن العمل الناجح جماليا هو ما يجعل الملائمة بين النص والإخراج ممكنة(٩).

لكننا نستطيع أيضا أن نميز فى النص شكله ومحتواه وتحليل العلاقة بين كلا المكونين، ملاءمته أو عدم ملاءمته. أيضا فى إيماءة، كلمة، حلة، صوت، إلخ، يمكننا تحليل شكلها ومضمونها. بدورها، ترتبط الأشكال فيما بينها مشكلة أو مصاغة مجموعات، "أشكال لأشكال"، التى يمكن أن تحلل تبعا لشكلها ومضمونها ، وأيضا تبعا لصياغات أخرى أو مجموعات شكلية. على نقيضها (علاقة تركيبية تعبيرية) أو تناقض (علاقة براجماتية) تولد مضامين جديدة. وكما سنرى، سيكون الموضوع المضمون العام لعمل مكثف أو محتوى فى الشكل العام (جشطالت) لذلك العمل.

من بين مجددى المسرح المعاصر، أستكشف T. Kantor مفهوم الشكل المطبق على العرض والإخراج:

يبنى عمل فنى حول شكل واحد. اكتشافه يحوله إلى كشف.

يجذب جميع أشكال التركيب الأخرى.

تتحقق صحته عندما يجد كل موقف تفسيره به. الأشكال المشهدية الأخرى تتاح وتناقش على صلة بها(١٩٨٤ : ٢٥).

يضفى الشكل وحدة وتماسك على العمل. الوحدة الشكلية هى ما يخلق المتعة، اللذة الجمالية للعمل. لكن وحدة لا تعنى تناسق، تجانس، بل توتر مضبوط، توازن من قوى متعارضة:

يرتب تنسيق الأشكال بقواعد من التطابق والصراع. وتحديدا المتناقضات، مبدئيا عاجزة عن التعايش السلمى، مترابطة فيما بينها بالقوة، هى الوحيدة التى تستطيع خلق قيمة جديدة. المجموعة، التى لا غنى عنها حتى يتخذ عمل فنى هيئة. (...)

فى المسرح، تكتسب تلك الوحدة من خلال إدارة المتناقضات بين العناصر المتنوعة المشهدية:حركة وصوت، شكل بصرى وحركة، مكان وصوت، كلمة وحركة الأشكال، إلخ. فى الحقل الدلالى حيث يجب وان تكون المتناقضات أكثر حدة، أكثر عدم توقعا ومحيرة، يجب وان تؤدى إلى التقاء حقيقتين أو موجودات قاصية، تستبعد بالتبادل.

ستتجسد حقيقة ما عندما يعلق إلى جوارها حقيقة ثانية-أو عندما تحاط بهذه الأخيرة- حقيقة ذات بعد آخر وجذر آخر. ليس إلزاميا، ولا حتى مرغوبا، ما تنتجه المتناقضات فى دائرة واحدة فقط أو داخل الطبقات نفسها. يمكننا مناقضة مربع ليس فقط بدائرة، وليس بخط متعرج للحركة والصوت أيضا.

إبداع "أشكال مشهدية" مرادف "لإظهار" عمل درامى(Kantor 1984 : 25-26).

يتحول العمل حول الأشكال، حول مادية الصوت، اللون، المكان، الحركة، الصورة، الجسد، الكلمة والموجودات، إلى أساس الإبداع الدرامى. الواقع المادى، الشكلى، يتحول إلى أساس الخيال عند التحرر من المعنى المعتاد، واضعا أمام أعين المتفرج مظهره الحسى ككل متماسك شكليا، حيث "تحتوى" الأشكال على المحتويات والمحتويات على الأشكال. الملائمة بين الشكل والمضمون هى المعيار الذى يجدى فى تنقية الشكل، فى منحه أسلوبا، جعله أكثر تعبيرية وأكثر تأثيرية. التأثير، المظهر، الظهور، الانبهار. قوة الأشكال، أساس المساندة والتعزيز للمحتويات.

تكسر الأشكال، عند اصطدامها ببعض روابطها الاجتماعية، الخاصة بنظام الواقع اليومي، لإقامة علاقات جديدة مولدة من الإمكانيات اللامحدودة للصدفة أو من الروابط السرية والانجذابات التى توحدها. وهكذا تخلق عالماً جديداً. حيث تشكل القوة التى توترها وتدعمها شكلاً عاماً جديداً، أصلى، يظهر الوحدة التى لا تنفصل بين الشكل والمضمون الخاص بالعمل الفنى. ربما، تولد اللذة الفنية، مما يمكننا تسميته بطريقة شعرية "اهتزاز ثابت سرى" تدعم الأشكال أو مادة العالم، وبدورها، يمكننا إدراكها والإحساس بها فقط من خلال "كمال" الشكل. عندما يتحدث ، كما يفعل T. Kantor، عن "الكشف"، أو كما كان يقال قديما، "الوحى"، يشير هذا إلى ذلك الاهتزاز السرى الذى يوحد الشكل والمحتوى والذى لا يمكن أن يتحدد مسبقا، لكنه، عندما يكتشف أو يصل فجأة، فإن مهمة

الكاتب، الشاعر، الممثل، المخرج، مهندس الديكور. . . تتكون من أن يكون متيقظا، يقبض عليها، يترك نفسه يغرق فيها و"يكشفها"، بدوره، إلى العالم. كان Kandin-sky من قال أن هدف العمل كان الوصول إلى "تعقيد محدد من الاهتزازات"، "اهتزاز لروح مادية"(١٩٩٩ : ٩٩).

يعتبر M. Bajtin أيضا مفهومى الشكل والمضمون فعالين، رغم أننا لا نستطيع تعريفهما بدقة:

لا يهم ماذا سيفهم من مضمون، بمعنى، لا يهم أى عناصر من البنية الفنية ترتبط اصطلاحيا بهذا المفهوم، فقط يثبت فى المسلمات الأساسية انه من الضرورى أن يرتبط بالمحتوى وظيفة بنائية فى الوحدة المغلقة لعمل ما، وظيفة أنالوجية لكل العناصر الأخرى، متحدة اصطلاحيا تحت مصطلح الشكل (١٩٩٤ : ٩٨).

لابد وان نفهم من مضمون معنى العلامات المسرحية مثلما نفهم المغزى الذى يتطور العمل به و الذى يمكن أن يعبر عنه بواسطة أفكار جزئية وأفكار ميكرونية عامة. ننشد الدقة فى مضامين تلك الأشكال عند التشديد على صياغتها، وان يستجيب كل ذلك إلى مضمون عام متماسك وموحد للعمل فى مجموعه. يعبر D. Mamet جيدا عن هذه العلاقة الأساسية بين الشكل والمضمون:

ما يهمنا هو لماذا يتطور العمل فى كافيتريا، ماذا يعنى أن العمل يتطور فى كافيتريا، أى مظهر لهذه الكافيتريا هو إلهام لمعنى العمل. حين يوضح هذا، يمكننا أن نتجاهل فورا كل باقى المظاهر للكافيتريا ونركز فقط على الذى يبرز معنى العمل. (. . .)

السؤال الأول للمصمم لا يجب أن يكون إطلاقا:"ما هو مظهر الكافيتريا؟" سؤاله الأول هو:"ماذا تعنى فى هذا السياق؟". هذا هو البحث عن الحقيقة المسرحية(١٩٩٠ : ٦٧).

يشير هنا Mamet إلى المبدأ العام للمنفعة : إنه المضمون هو ما يوجه البحث عن الشكل وينقيه، يبقى فقط مع مظهره الدال، ذلك الذى يساهم فى تحقيق وتعميق المضمون العام للعمل. من المؤكد أن العمل حول مادية الأشكال موجود فى أصل الإبداع أيضا، ليست الأفكار فقط هى ما ينوى الكاتب منحها شكلاً، بالرغم من ذلك، من المستحيل إلغاء هذه الهيمنة الأخيرة للمضمون على الشكل، وهو ما لا ينكر أمر أن التطبيق حول الدال (حول الشكل)، ينتج أو يسحب محتويات أو مضامين غير معرفة مسبقا أيضا ، هكذا مثل تحديد الشكل لما يلائمه من مضامين وما لا يلائمه.

٤- الترابط والموضوع

تشغل مشكلة الوحدة والترابط لعمل مسرحى، فى مخططنا النظرى التحليلى، مكانا مركزيا. لا نتصور العمل المسرحى على أنه تكتل أو تراكم اعتباطى للعلامات، الأشكال والمضامين. لن يكون مطلقا عمل ناجح ، أى عمل بلا بنية، بلا أجزاء مرتبة، بدون علاقة وتفاعل بين مكوناته، بدون عنصر أو خيط موصل للأحداث، الوقائع أو الفصول، بدون موضوع مركزى يسمح بدمج المضامين فى معنى شامل.

تكتسب هذه المشكلة أهمية كبيرة فى المسرح أكثر من أى فن آخر، بما أن العمل الدرامى يتكون بواسطة علامات وتشفيرات متجانسة، متعددة السمات، متعددة الأشكال ومتعددة النغمات، التى تبدو فى أحيان كثيرة لا تقبل المصالحة. علامات لغوية وغير لغوية، لفظية وغير لفظية، استاتيكية وديناميكية، تقليدية وغير تقليدية، إلخ. يحاول كل تشفير، بالإضافة إلى ذلك، تأكيد استقلاله وأيضا يتشبع بالتشفيرات الأخرى. يقيم عملاً مسرحياً ناجحاً، من خلال وجهة النظر هذه، رتبة من التشفيرات، يكون لأحدها الغلبة تقريبا بشكل دائم(من المعتاد أن يكون الرمز اللغوى، بشكل طبيعى، الرمز المهيمن فى المسرح).

لابد وان يكون لكل عمل ناجح خطة عامة تحتية تمنحه وحدة وترابطا. الموضوع هو ذلك العنصر الداخلى، نوع من العلامة الأولية(أولية لعمل المخرج وأيضا لمهمة التفسير الخاصة بالمتفرج، وليس بالضرورة لعملية الكتابة الخاصة بالكاتب)الذى اعتبارا منه يفهم نص بطريقة - مترابطا - والذى سيجدى، بدوره، فى إضفاء وحدة شكلية على العرض. الموضوع هو ذلك المحتوى الذى يؤثر على العمل فى مجمله والذى، إذا ألغى، سيتوقف العمل عن كونه متماسكا. إنه ما يجعل تفسيراً شاملاً مترابطاً لعمل ما ممكنا.

كل عمل هو فعل فريد من الاتصال المقام من خلال جميع علاماته ووحداته الدالة. العمل الدرامى، عند عدم امتلاكه راوٍ أو صوت، كما يحدث فى الرواية، الذى يمنحه نغمة وإيقاعاً، أو استمرارية تواصلية، يحتاج لترابط داخلى أكبر، خضوع أكبر للموضوع. يقود الموضوع الأعداد التمثيلى سامحا بالوصل المترابط لكل عناصره. لابد وأن يظهر الإخراج أو يكشف الوحدة الموضوعية، الشكلية

والإيقاعية للعمل.

يسمح العمل بالملائمة بين مضمون وشكل. الموضوع هو فكرة للبنية العميقة (فكرة ميكرونية تكشف البنية الميكرونية) التى تتسع بواسطة مضامين مرتبطة وتجذب (تكثف) كل العناصر الشكلية الأساسية، سامحا بدوره بعدم إلقاء ما هو زائد، ما لا يعنى أو لا يضيف أى شئ دال إلى المجموعة. يعلن الموضوع من خلال أستدعاءات(توكيدات، تكرارات، إعادات وتحولات) على مدى العرض، تساعد المتفرج على تذكر وبناء الحبكة، المغزى والمعنى للعمل.

يمكن ترجمة العمل على أنه سلسلة مترابطة من الأفكار المرتبطة فيما بينها بموضوع عام، كل متماسك يعمل كتعبير ميكرونى محتمل داخل عالم أو كون صغير، المرجع العام، المكانى-الزمانى للعمل. بدون موضوع لا يوجد فهم. موضوع ما هو نقطة تجميع، معنى يهيأ النص والعرض، يرشح إدراك العمل ويمنحه مغزى وتطابق. يقيم الموضوع ترتيب للأولويات، تسلسل فى المعلومات:يفرض وجهة نظر أو منظور حتى يستطيع تأويل العمل. يعمل مثل عمق أو دعامة. الحبكة هى الكشف. الموضوع، الأرضية أو العمق الذى حوله تكتسب الأحداث والشخصيات رؤية ومفهومية. يفترض الموضوع قصداً أتصالياً عاماً : يعبر عن القصد التأليفى و/أو القصد للعمل.

يمكننا تعريف الموضوع على أنه"فكرة محددة عن مفهوم مجرد" . لا يكفى قول أن عمل ما يدور فى فلك مفهوم مجرد بقليل أو كثير:حتى نبنى موضوع فمن اللازم التعبير بشئ عن ذلك المفهوم. على سبيل المثال، لا يكفى قول إن الموضوع

الرئيس للحياة هو"الحرية". يبنى كالديرون مسرحيته حول ذلك المفهوم، لكنه ليعبر بشئ عنه : إن الإنسان حر فوق أى حتمية أو مصيرية مسبقة، بالأبراج، الإرادة الإلهية، أله خرافى ومسيطر أو غرائزه الخاصة. الإنسان حر، ولذلك، مسئول عن أفعاله، لكن يجب عليه أن يكافح للوصول إلى حريته فى عالم متقلب ومليئ بالظلال والخداع. الموضوع الآخر للعمل، هو الخاص بالحياة كأنها حلم والعالم على أنه غير واقعي، لا يعارض موضوع الحرية المركزى، بل يتحد معه ويجعله أكثر تعقيدا عند إثبات إن الحرية الإنسانية ليست اختيار فقط، بل اعتقاد ضرورى أمام عدم مصداقية كل ما يحيط بنا. لابد وان يؤمن الإنسان ليكون حرا، وهو حر ليفعل الخير، يكون عادلا وينجو.يوجد هنا التناقض الأكبر للحرية، التى تتحرر من المصيرية المسبقة والخرافة، لكنها تحتاج إلى الإيمان حتى لا تتهزم فى وسط عالم زائل ومتلاشى، شديد الواقعية أو غير واقعى كحلم.

لذلك، يحدد الموضوع، الأفكار، ليس مجرد خطاب نوعى حول المشكلات العامة للحالة الإنسانية. ينشأ الموضوع عندما يقال شئ جديد ومحدد حول المواضيع الكبيرة. كما يقول F. Abad Nebot، فيما يتعلق بالنص الأدبى، "يكون المعنى لكل خطاب شعرى محدودا ومحددا، ليس "مفتوحا"كلية ومتروكا لرغبة القارئ، ولا من جانب آخر مجرد ونوعى، محددا للرسائل الكبيرة"(١٩٩٠ : ٦٧).

لابد وأن تثير موضوعات الأعمال المسرحية اهتمام المتفرجين. لا يمكن تقديم موضوعات خالية من الفائدة لأغلبية الجمهور على المسرح. مواضيع شيقة ومميزة تستجيب إلى "أفق التوقعات"لفترة ما أو لحظة تاريخية محددة. هذا

يعنى أن المسرح لابد وأن يكون بالضرورة معاصرا. تحدثت المثالية عن روح العصر zeitgeist للعصور. يمكننا أن نشير ببساطة إلى الأيديولوجية، مدركين أن كل عمل مسرحى يقيم خطاب حول أيديولوجية أو أيديولوجيات فترته، محققا تعبيرات أو أفكار حول النظام الرمزى الذى تتأسس فيه تلك الأيديولوجيات. لا يستطيع المسرح، فى النهاية، التخلص من القلق الإنسانى الكبير بالمعنى، بمنح معنى للوجود:

ما له معنى هام، فى حد ذاته، بالنسبة للبشر، كما يمكننا إثباته، على النقيض، فى كل مرة تتوقف الحياة عن أن يكون لها معنى بالنسبة لنا. يستخدم الفن، كوسيلة لإنقاذنا من محيط التفاهة، من الخلو من المعنى، خدمة فائقة التميز فى كل عصر وبالأحرى فى زمننا حيث يصبح الدين والفلسفة فى كل مرة أكثر عدم فاعلية لإنجاز تلك المهمة (.(Bentley 1982 : 143

يفرض الموضوع، المدرك على هذا النحو، منطقاً معيناً على الأحداث والمواقف، منطق داخلى. منطق فى الأحداث، الشخصيات، أداء الممثلين، تصور المكان والزمن. يفرض الموضوع شبكة دقيقة من العلاقات لا يجب كسرها أبدا بين الأجزاء والكل. يجسد عملاً ناجحاً، على وجه الخصوص، إذا كان مبنيا جيدا فى محيط موضوع مركزى. كذلك ليس من الضرورى أن يكون له"وحدة الحدث"- بتقديم، عقدى ومتفكك-، بل "وحدة الموضوع".

ليس التفكك الكلى السببى والزمنى للموضوع مناسبا للدراما أيضا. تحت تأثير السينما، الرواية المعاصرة وسيادة الوعى الذاتى (حيث يمكن تغيير كل شئ

فيه، الترتيب، المكان والمعنى، حيث لا تتبع الروابط منطقاً تركيبياً، بل غير واع) ظهرت فى المسرح فترات تأليف مسرحى عن الأنا بصعوبات كثيرة فى "التقديم على المسرح"، فالرواية والسينما وسائل أكثر ملائمة للتعبير عن الباطن وصراعات الذات أكثر من المسرح. يطلب المسرح ديناميةحقيقية من الأحداث وليس استاتيكية الوعى، حيث يتساوى تعاقب الأحداث، ويتوقف كل شئ لأنه لا يحدث حقيقة، لأنه قد مضى بالفعل والفاعل لا يفعل شيئاً آخر إلا تذكره أو أحياه.

سيطرح المسرح دائما، بسبب صفته الموضوعية، صراعا بين المشهد و"العالم الداخلى". من الصعوبة الشديدة، أن الكتاب، الممثلين والمخرجين يترددون فى هوات الذاتية، اللاوعى، الترابط الحر للصور، الأفعال، الإشارات، الحركات. . . الإيحائية جدا ربما، لكنها فى الغالب غير مفهومة، غير مترابطة أو اعتباطية بالنسبة لأغلبية المتفرجين. تحقق خشبة المسرح، من البداية، وتعيد تقييم أية كلمة، فعل أو حركة تمثيلية لسبب بسيط وهو أن انتباه الجمهور يتبئور عليها. من المناسب ألا "نحزن"بهذا التأثير والتقدير لأية حركة، جملة أو دعابة لسبب بسيط هو أنها تتحقق على خشبة المسرح. يتطلب المعنى النقدى للمبدعين والمتفرجين إخضاع لكل ما يظهر ويحدث فى المسرح لبرهنة المعنى والترابط الموضوعى باستمرار. كما يقول S.Gutierrez Ordonez، "حتى يتواجد نص لا غنى عن أن تشكل أجزاؤه كل متحد. الترابط هو أحد الشروط النصية الأكثر ضرورية. عدم وجود ترابط يعنى عدم وجود نص"(١٩٩٧ : ٢٩). يمكننا قول الشئ نفسه على العمل الدرامى. أو، من خلال منظور آخر، سيتحتم إنجاز ما يؤكده -Mukarov

" :skiلوحدات عمل فنى الخصوصية لأن تعيد إنتاج المعنى الكلى للعمل"(مذكورا فى .(Bobes Naves 1987 : 169

لا يعنى تكرار قولنا إن الموضوع سيكون مرادفاً لموضوع أخلاقي، أيديولوجي أو سياسي. لابد وأن يتحقق تقديم الموضوع على هيئة شك، افتراض أو سؤال. موضوع يتمحور حول رسالة أخلاقية، أيديولوجية أو سياسية مغلقة، عقائدية، ضرائبية، أمام ما لا يسع أكثر من التقبل أو الرفض من جانب المتفرجين، لا يناسب العمل المسرحى. بالكيفية نفسها، موضوع غامض وغير مرئى، بالقوة، مبهم وغامض، لا يناسب المسرح أيضا، بمباشرة المشهد، لا يمكن أن يتطلب شئ حى وزائل جهد ذهنى أكبر ولا مهارات خاصة ليكون مفهوما. فى الغالب يختلط بشكل مفرط مع التكلف العقلى، ظهور الأفكار، الهذيان بالتفكير، التباسات بالإيحاء. إكراه النص والعرض على موضوع واضح، يعبر عنه بشئ جديد وأصلى، هو أفضل واق ضد الاعتباطية، نقص الأفكار والتشويش الأيديولوجى.

لقد أوضح D. Mamet، كما أشرنا، أهمية معنى العمل، مفهوم يتوافق مع ما أسميناه هنا موضوعاً. يؤكد Mamet أنه لابد وإن تقول كل عناصر العمل المسرحى أو تعنى شيئاً حول العمل. لابد وان يسأل عن معنى كل عنصر "فى هذا العمل المحدد". فى نص ما أو إعداد ناجح، لا شئ يزيد ولا شئ ينقص. كل شئ يعنى وله دلالة:

كل ما لا يساهم فى إبراز معنى العمل يعرقل معنى العمل. الإفراط أو التقليل المفرط هو تخفيف وإضعاف للمعنى. لابد وأن يبنى التمثيل، الديكور، الإخراج

فـقط على أدنى ضـرورة دقـيـقـة من أجل تطور الحـدث. كل البـاقى زخـرفـة Mamet 1990 : 67).)

الموضوع هو ما يسمح بإعطاء معنى للعمل. اعتبارا منه يمكننا تحليل إذا كانت كل العناصر أو أحدها يساهم فى البناء والتعبير الدال عن المضمون الأساسى للعمل، بالتوافق مع تلك القاعدة الخاصة بـ"الحد الأدنى الضرورى والكافى".

٥- التماسك والإيقاع

يمكننا حسب نظام معين تفسيرى، يتوافق مع تجسيد أكبر فى كل مرة لتحليلنا، أن ندرس مظهراً آخر أساسياً يحدد صواب أو خطأ عمل درامى:العلاقة بين الإيقاع والتماسك. سنبدأ بتمييز المفاهيم ترابطاً وتماسكاً.

يعنى الترابط (. . .) قدرة معينة على الأداء بوحدة، بينما يشير تماسك إلى وجود وصل بين الأجزاء المختلفة. الترابط ذو طبيعة دلالية بالأحرى، تحيلنا إلى معنى معين شامل للنص، تهيمن على التماسك النحوية والعلاقاتية بين المكونات(.GUTIERREZ Ordonez 1997 : 29)

التماسك هو استخدام ميكانيزمات(وصلات، روابط، صلات)خارجية تضع الأجزاء المختلفة لعمل ما فى تواصل(مشاهد، أحداث، مشهديات، فصول، إلخ). يعبر التماسك أو يظهر ترابط عمل، يولد منه، لكنه لا ينتجه. لا يكفى التماسك للوصول إلى الترابط، لكن لا يوجد ترابط بدون تماسك. التماسك هو العلاقة النحوية، الجدلية، المشهدية والدرامية. فى عمل مسرحى، لا تقع الأحداث فقط،

بل يحدث بعضها البعض. ليس لترتيب التعاقب سبب لأن يكون منطقيا سببياً ولا خطياً بتسلسل زمنى:يكفى أن يكون متماسكاً ومحتملاً، بمعنى، أن تعتمد قواعد التتابع والوصل للأحداث المسرحية الداخلية للعمل، على منطقها الخاص وترابطها، وهو ما يمنح احتمالية إلى العالم المستقل والمطلق الذى يقدمه.

يبنى تماسك عمل ما تبعا للمتفرج. بهدف جعل التلقى، الفهم والتفسير المناسب للعمل من جانب أغلبية الجمهور ممكنا. لذلك من الضرورى أن يقدم له المعلومات الأساسية، الضرورية أو التى لا غنى عنها، حتى يكون باستطاعته بناء خيط الحبكة أو التطور المترابط للأحداث ذهنيا. ما يهم هو ذهن المتفرج، وليس أعادة الإنتاج الواقعى أو الطبيعى للأحداث. على النقيض، تزعج إعادة الإنتاج ببساطة طبيعية المتفرج لأنها مليئة بالأحداث، الأهداف، الأزمنة والحركات الغير ضرورية، الغير ضرورية دراميا. لأن المسرح خلاصة، أسلوبية، تركيز، وليس نسخة من الحقيقة، كررنا هذا عدة مرات.

لابد وان يظهر كل عمل حبكته، الترتيب والتركيب للأحداث. تماسك الأحداث. لا يمكن استنتاج الحبكات، إسقاطها، تفسيرها، اختلاقها:لابد وأن تحدث، لابد وان يراها المتفرج ويسمعها من خلال الأحداث والأفعال المسرحية. لا يمكن أن تكون الحبكة (القصة، الحكاية) هدف للتفسير:وعليه، لا يمكن أن تكون محكمة:إنها، ببساطة، ما يحدث على خشبة المسرح. تصبح الحبكة غير مفهومة أو مبهمة عندما لا تكون أجزاؤها مترابطة، بل متراكمة ببساطة أو متجمعة اعتباطيا.

يقيم كل عمل آلياته الخاصة للتماسك. تعتمد وحدة العمل بخاصة على عناصر الترابط التى تستخدم لتضع أجزاؤه فى تواصل وتفاعل. يفرض التماسك ترتيباً معيناً أو تعاقباً للأحداث أو الأفعال:ليس أى ترتيب ممكن. لابد وأن تكون تلك الأفعال التى تولد أفعالاً أخرى أو أحداثاً واضحة. أننا لا نتحدث، رغم ذلك، عن علاقة سببية. سيكون من المناسب هنا التمييز بين سبب، باعث، دافع. لابد وأن تكون الأحداث فى المسرح دافعة، لكن ليس من الضرورى أن توضح البواعث أو أسباب الأفعال.

يتأسس فى الصفة المطلقة للدراما أيضا المطلب نفسه للتعليل والإقصاء للعرضية. تبنى العرضية حدثاً صادراً من الخارج، بينما يفترض التعليل تأسيسا، هذا هو، الإرساء فى الأساس الخاص للدراما (.(Szondi 1994 : 22

البواعث هى التعليلات، الفردية أو الجماعية، للأفعال. الأسباب هى الضروريات المتغيرة والكافية التى تفسر الظواهر. يهتم المسرح بالبواعث والدوافع أكثر من الأسباب، من المعتاد أن تخفى الأسباب (التفسيرات) الدوافع الحقيقية (الشعورية واللاشعورية) للأفعال : السيطرة، التحكم وخداع الآخرين للوصول إلى موضوع الرغبة. لذلك، فان للتماسك صلة بإمكانية أن يعرف المتفرج ويفهم دوافع أفعال الشخصيات والأحداث، لكل ما يحدث على المسرح.

لكن لا يكفى أن يكون عمل ما متماسك جزئيا ومترابط بطريقة مناسبة: من الضرورى أن يجد إيقاعه أيضا، الإيقاع الذى يراه مناسبا، الداخلى للأفعال التى تكون كل جزء، بقدر الإيقاع العام نفسه الذى ينتج العلاقة والوصل بين الأجزاء.

الإيقاع هو ما يمنح استمرارية لانقطاع العمل. يشكل الإيقاع جزءاً من إدراكنا للترتيب. للإيقاع أسس بيولوجية، إدراكية ومعرفية. ستكون الحياة مستحيلة بدون أنتظام الإيقاعات التى تعبر فيها عن استمراريتها أو بقائها. لذلك، كما يقول F. Gutierrez Carbajo، "مظهراً فى المواقف الأكثر عدم معقولية الإيقاع وحده هو القادر على وضع ترتيب ووصل وتنظيم، أيضا، لفوضى الحياة الواضحة"(٢٠٠١ : ٢٥).

الإيقاع هو النتيجة، ليس فقط لسرعة أو لاستمرار الأحداث، بل لاستمرار وتعاقب الوقفات بين الحركات، الكلمات، الإشارات والأجزاء التى ينقسم إليها العمل.

لا يتحتم على الإيقاع أن يكون متسقا دائما، بل أن يتناسب مع الطبيعة والغائية للحدث وللعمل. حتى يتم ذلك لابد وان يضع فى الاعتبار المتفرج أيضا:تنظيم الإيقاع الجزئى للأحداث والإيقاع العام للعمل عند الاستقبال، الإدراك والاستمتاع للمتفرج. ليس مفرط البطئ (لابد وأن يمنع التشتت، عدم الاهتمام، الملل) ولا مفرط السرعة(يجب أن يمنع الرعونة، التشويش أو الغضب). لابد وان يحث المتفرج حتى يستميل انتباهه ويحافظ عليه ، وأن يمنحه أيضا الوقت اللازم حتى يدرك، يفهم، ويستمتع بكل ما يشاهده ويسمعه.

على النقيض من هذا المبدأ من التماسك والبحث عن الإيقاع الخاص والمناسب، يمكن الدفاع عن إمكانية تنظيم "حر" أكثر، فوضوى أو ذاتى للأفعال، الإيقاعات والأزمنة الداخلية للعمل، يمكن أن يحاول عمل مسرحى متفكك، غير

مترابط، "مثل الحياة نفسها". كما كنا نشير فى مناسبات سابقة، إضفاء الشرعية على هذا الوضع باللجوء إلى ما بعد المعاصرة، الحرية الإبداعية الفردية، مسئولية المتفرج فى تلقى العمل، إلخ. أو، بواسطة مرجعيات نوعية، مثل"نظرية عن الفوضى"، "مجتمع عدم التواصل"، "موت الأيديولوجيات"، "فقدان هوية الإنسان المعاصر". . . لا نشك فى أن أى تفكير معاصر أو ما بعد المعاصر يمكن أن يفسح المجال إلى تجارب مسرحية أكثر خصوبة، بالرغم من ذلك، لا يجب أن تستخدم بطريقة مجردة مفاهيم ونظريات، خارجة عن السياق، ليس لها وظيفة أخرى سوى إخفاء العجز، التشويش الذهنى أو الأنانية الفنية. نحن نظن أنه لابد وأن يدعم كل عمل مسرحى الدليل الحتمى للتماسك والترابط، وذلك لسبب شديد البساطة والأهمية:لأن هذا هو ما يقتضيه وضع وحالة المتفرج.

كما يكتب Emile Jacques Delcorze، خلاصة عمل الإخراج (الإعداد التمثيلى، التفسير) هو البحث عن الإيقاع الذى يتطلبه كل فعل، كل حدث، كل فصل وكلية العمل:معرفة الأداء بسرعة، الإحالة دون الأداء بسرعة زائدة، معرفة الأداء ببطء، الحيلولة دون الأداء ببطء زائد، إقرار عادة جيدة بسرعة، منع عادة سيئة بقوة، التعزيز بواسطة سلسلة من التدريبات البطيئة لتسيير الأفعال النافعة آليا وخلق انعكاسات جديدة كذلك، ان يكون قادرا على إيجاد الحل لمشكلة بسرعة، معرفة التركيز للبحث عنه ببطء، إمعان النظر فى ما للأمر وما عليه. . . تظهر هنا نتائج هذا التعليم الذى يدرس علاقات السرعة والبطء، القوة والمرونة، الحركة والتوقف، للصوتيات والصمت، العمل والراحة، الظل والنور، حسب قواعد التعاقب والتوازن التى هى الإيقاع. وكما يحدث بنا هذا التهذيب

السعادة، يطور فى أنفسنا الحس الجمالى أيضا، إذ إننا نغلف كل ما يحيط بنا ونخلق الجمال بالسعادة التى تعيش بداخلنا(١٩٩٩ : ٦٦).

تنشأ المتعة الجمالية فى المقام الأول من الإيقاع. إذا فشل الإيقاع تتصدع كل التجربة الإيجابية للمتفرج. يتعلق الأمر بشئ يذهب إلى ما وراء التقاط مضمون العمل ذى علاقة بالتأثيرات العامة للتحفيز والتجربة العضوية واللاشعورية للمتفرج. المسرح حركة، هذا يعنى أن أدراك الفعل التمثيلى شئ أكبر من تدريب ذهنى وبصرى:"الإدراك الصادق للحركة ليس ذى ترتيب بصرى، بل عضلى، والسيمفونية الحية للمشية، للإشارات والأوضاع المتسلسلة مختلقة ومنظمة ليس من قبل أداة التقدير التى هى العين، بل من قبل ما يخص الإبداع وهو الجهاز العضلى فى مجمله"(.(Delcroze 1999 : 69يتأثر كل جسد المتفرج بإيقاع الأحداث وتتابع الحركات المشهدية.

٦- الشخصية والصراع

الشخصية والصراع عناصر أساسية(ومرتبطة) بتحليل العمل المسرحى. ولقد شغل هذان المفهومان على مدى تاريخ المسرح مكاناً ذا أهمية كبيرة أو صغيرة فى التشكيل والبناء العام للعمل المسرحى. واليوم نحن بحاجة على وجه الخصوص إلى أعادة تعريف هذين المفهومين اللذين خضعا، مثل كل ما يشير إلى المسرح تقريبا، إلى تحولات عميقة.

نميز، فى المقام الأول، الشخصية والشخص. الكلمة "شخص" قديمة جدا، لكن المفهوم، المستخدم اليوم، معاصر نسبيا من المعتاد أن نفهم شخصاً على أنه

فرد مزود بالأفكار، الأحاسيس، القيم وأسلوب الكينونة والتصرف المناسبين، وهو ما يميزه عن الآخرين. فرد ذو حقوق اجتماعية عامة (مواطن)، من بين ما يشكل أيضا الحق فى أن يكون هو نفسه.

ولقد قدمت هذه الفكرة عن الشخص، الشديدة الارتباط بالمفهوم البورجوازى للفرد، سعة، فى القرن العشرين، إلى فكرة أخرى، ذات تقليد فلسفى طويل أيضا :الخاصة بالفاعل أو الذات. منح فرويد، عند اكتشاف اللاوعى، حقيقة انطولوجية لفكرة الفاعل عند منح الفرد الباطنية. وعليه، سيكون شخصاً، فاعلاً فردياً يتميز عن الآخرين بامتلاكه لشخصية، سيكولوجية وباطنية خاصة.

نقول أن شخصية ليست هى نفسها شخص. هذا يعنى، حتى نبنى أو نكون، الشخصية لا يتحتم امتلاك شخصية بالضرورة، سيكولوجية وباطنية خاصة. تبنى الدراما والكوميديا البورجوازية الشخصية حسب ذلك النموذج للشخص، لذلك يفترض أن لكل الشخصيات سيكولوجية فى المسرح الواقعى والطبيعى. لكن هذه ليست أكثر من طريقة، من بين طرق عدة، لبناء الشخصية المسرحية. وليست الأكثر شيوعا ولا الأكثر خصوصية للمسرح، كما سنرى.

حتى نشير إلى الشخصية، أيضا أستخدم التقليد الأدبى والدرامى المفاهيم صورة، شخصية، نمط ودور. ظلت "صورة"غير مستخدمة، رغم الحفاظ على مفهوم "التصوير" لنشير إلى شخصيات ثانوية لا تتحدث، فقط "تتصور"، فى السينما والمسرح. ولقد أضفت "شخصية" صبغة على التضمين الذى يقربها من "الطباع"، "شخصية قوية"، أى، شخصية ذات ملامح أو خصائص سيكولوجية أو

شخصية معرفة جيدا. أما "نمط" فتعنى نموذجاً أولياً أو نمطياً، شخصية بملامح نوعية أو عامة محددة بشكل جيد. يستخدم "دور" كمرادف لـ"مثل دور"، ويشير إلى الوظيفة أو المهمة التى تقوم بها شخصية أو ممثل فى عمل مسرحى. التعبير "ضياع الأدوار" أو "الخروج من الدور"، جيد من أجل وصف أداء سيئ، يعنى أنه لم يؤدِ وظيفته على نحو جيد (الإشارة، القول، التحرك، إلخ)، بسبب الإفراط فى العاطفة، بالتمثيل المبالغ، أو بسبب نقص التركيز.

اليوم، لا يجدى أى من هذه المفاهيم فى تعريف الشخصية المسرحية على نحو جيد. سيتحتم علينا استعادة المعنى الاشتقاقى للشخص، الأكثر قربا مما نفهمه هنا من شخصية مسرحية، والمختلف عن الشخصية السردية. شخص فى اليونانية يعنى قناع، ما كان يستخدم لتغطية وجه الممثل وتحويله إلى شخصية. لم يكن الممثل بدون قناع شخصية. لم يكن القناع يخفى وجه الممثل فقط، بل يعظمه ويمنحه هيئة الإنسان الخارق. إلى جوار وسائل أخرى (كوثرن، كتفية، إطالة للأذرع، بذات كبيرة) كل ما كان يحول الممثل إلى هيئة كبيرة، هائلة، وأيضا كان القناع يستخدم بالتأكيد لإبراز وتوسيع صدى الصوت. نحن هنا شديدى البعد عن أية صورة واقعية، سيكولوجية أو حميمية القرب من الشخصية.

بالإضافة إلى ذلك، خرجت الشخصية من skene، مفهوم يلمح إلى نوع من الكوخ المظلم. تأتى الشخصية، بكيفية ما، من مكان مظلم، ربما من مملكة الموتى، لذلك كان يتحتم إخفاء وجهها، بقناع، لأنه لا أحد يمكن أن يرى وجه الموتى أو الآلهة بدون أن يتسبب هذا فى موته. كانت الشخصية مثل شبح:ظهور ومظهر. كان الممثل وسيطاً، وسيطاً بين ما وراء الغير مرئى والعالم المرئى لخشبة المسرح،

المكان حيث يتم خلق الرؤية(مكان الرؤية). ما أنتجه المسرح كان رؤى عن عالم آخر. باطن الشخصية (جسدها الأثيرى) وعليه، ما هو خفى، ما لا يمكن رؤيته بطريقة مباشرة. كانت الشخصية قناعاً، حلة، مظهراً، هيئة، صوتاً. كانت الكلمة، الصوت والحركة(الإشارة، الرقص) مانيفيستو للنفس، للروح المستترة خلف القناع.

لذلك يشير المفهوم الأصلى للشخصية، عن الخارجية، الشكل، المظهر. الأمر كما لو كان المسرح يقول لنا :الخارجية هى مكون الذات، وليست إضافة. لا تعرف وتظهر الخارجية، الشكل، الواقع أمام أعيننا فقط:تحدد إمكانياته للفعل، التحول والتفاعل. الإنسان هو ما يظهر أمام الآخرين. خارجيتنا هى الدليل على وجودنا، ما يمنحنا كينونة، ما يمكن التفاعل مع العالم ومع الآخرين. كل وعى بالكينونة يولد من الوعى بحقيقتنا الجسدية كخارجية، مثل شئ يمكن أن يرى، يلمس، يحس ويثبت بالآخرين. بدون الآخرين لن نستطيع إضفاء مصداقية على ذاتنا، لن نستطيع أن نكون. الآخرين يجعلوننا. ندعم كينونتنا لنكون أمام الآخرين والآخرين يدعمون كينونتنا ليكونوا بدورهم أمامنا تقدم لنا الباطنية دائما على أنها مشكلة، لأنها ليست ظاهرة أمام الآخرين. تستجوب العلاقة مع الآخرين باطنيتنا كخلاصة، كحقيقة محددة أو ثابتة. لا يراها الآخرون، فقط يستطيعون استنتاجها، افتراضها. البينية الذاتية افتراض ضرورى حتى تمنحنا الاستمرارية وتجعل الاتصال ممكنا، لكن استمراريتنا الوحيدة الواقعية هى مظهر، خارجية.

الباطنية هى اللغز، ما يستعصى علينا، ما لا يمكننا تحديده، ولا التحكم فيه ولا فهمه. إنها الأحجية، لذلك تستحوذ علينا. تمضى بنا الحياة مفسرين باطن

الآخر، الآخرين، ولا نتعلم فك شفرته بالكامل أبدا. سيروق لنا التواجد فى باطن الآخرين حتى نتأكد مما يفكرون فيه ويشعرون به. الآخر هو اللغز، الغير مفهوم، الغير مرئى. لذلك فإنه تهديد بقوة. إذا لم نتمكن من اختراق باطن الآخر، فلن نستطيع أبدا معرفة نواياه الحقيقية. لذلك، تكشف لنا الشخصية عن الشخصية الحقيقية للآخر:نوع من الشبحية الحقيقية، التى لا نستطيع أن نرى منها أكثر من مظهر.

الشخصية هى، قبل أى شئ، مظهر. مظهر زائل. تحقق هويتها ؟ونحققها نحن- من مظهرها. للمظهر معنى، تعلمنا تأويله بالتوافق مع نماذج ثقافتنا :العمر، النوع، الجنس، الحالة، المهنة، الأيديولوجية، الحالة المزاجية. . .

يمكننا التحدث عن تأثير القناع:الذى يجعلنا نشك فى هوية ونوايا المقنع. يضفى القناع خوفا ويخلق ترقبا :لا نعرف جيدا ماذا سيفعل الممثل المختفى وراء القناع أو التنكر، لا يمكننا قراءة وجهه، يمكنه استغلال الموقف وعمل شئ ممنوع، أو حتى التصرف خارج السيطرة ومهاجمتنا. نشك فيما إذا كان تحوله متخيلا أم حقيقيا. فى بداياته، كان الممثل يندمج ، يتوقف عن كونه هو ويمثل كأنه ممسوس. من قبل آلة، من قبل غريزة أو قوى خارقة للطبيعة أو فائقة للبشر. لذلك كان بإمكانه أن يوحى بالرعب أو الشفقة.

الشخصية هى قناع الممثل. يتذكر القناع، يستدعى أو "يمنح الحياة" و"الوجود" إلى الموت. يتواجد الموت من خلال الجمود واللامبالاة للوجه-القناع. لا يرسل إشارات من الباطن، لكنه لا يزال هناك. يفقد القناع الشخصية، يفقد المادية

للجسد، يحول الذات إلى شئ أثيرى : يمسرح الذات، يجعلها تصبح دقيقة. ليصف أو ليجعل شخصية مرئية لذلك، يحتاج إلى تعريف حركة، نظرة، إشارة، وضعية، حلة، صوت، بعض الكلمات. . . فبدون ذلك، لا توجد شخصية. فى هذا يختلف عن الشخصية الروائية أو السردية:فى القصة تولد الشخصية وتموت فى ضمير الراوى، الذى يستطيع التدخل فى باطنها والرجوع إلى أية فترة أو لحظة فى حياتها، بدون أى تحديد ولا مانع. يمكن أن يكون باطن شخصية سردية محكى، موصوف، مختلق، متخيل، أما بالنسبة لباطن شخصية مسرحية فيمكن فقط أن يظهر، يمثل، يصبح خارجيا، مرئيا. لا يوجد إذا لم يصبح ماديا من خلال الحدث وجسد الممثل. (١٠)

ليست شخصية ما كينونة سيكولوجية أو آدمية مسبقة أبدا. فهى لا توجد قبل أن تظهر على المسرح. إنها ما تفعله وتقوله، وليس ما تفكر أو تحس به. ما تفكر وتحس به بالنسبة للمسرح موجود فقط بالقياس بأنه يظهر ويرى. تكون الشخصيات تبعا للحدث وليس العكس، قال أرسطو هذا. ليست أولا وبعد ذلك تتصرف، بل إنها موجودة لأنها تمثل، وهى ما تمثله، هى ما تفعله:"تتناسق الشخصية مع الفعل تماما بحيث تفقد قضية أسبقية إحداهما على الآخر كل صلة"(.(Bentley 1982 : 43وعليه لا تنفصل الشخصية أيضا، بل ترتبط بالنسيج بطريقة معقدة:"النسيج هو السيطرة لما يفعله أو لما يحدث. الشخصية هى السيطرة لمن يفعله ولمن يحدث له. هل يستطيع النصفان لعملية واحدة أن يتنافسا معلنين السيادة؟"(.(Bentley 1982 : 140نحن فى المسرح، ولسنا فى الرواية. فى المسرح لا يمكن أن تكون الشخصيات هدفاً لوعى فاعل آخر. إنها

ذوات فعالة مزودة بالكلمة والحياة الخاصة. إنها مسئولة بشكل مطلق عن أفعالها. لذلك تستطيع العيش أو أن تكون متورطة بشكل حقيقى فى صراع.

كل شخصية حاملة لصراع، خاص أو جماعى، أو غارقة فى صراع شخصية أخرى. إذا أتت إلى المسرح فلتعلننا بصراع، مشكلة، طريقة معاناة، كفاح، انتصار أو انهزام أمام صعوبة، عائق، هجوم، عدو. يمكن أن يكون الصراع اجتماعى، جماعياً أو فردياً، مع ذاتها أو مع الآخرين، ذا طبيعة إنسانية أو خارقة، غريزية أو كونية. الصراع يعنى توتراً، تضاداً، قوى فى تعارض. تستطيع الشخصية حله أو لا، جعلنا نضحك أو نعانى بصراعها، نتوهم أو نحزن، نحتذى بنموذج أو نتسلى من الخطأ. أفضل مثال على ما نقوله هو الشخصية التراجيدية.

تجسد الشخصية التراجيدية صراع الإنسان أمام المجتمع أو قوى الطبيعة(الآلهة). صراع يسحب كل كينونته، حيث تتلاعب فيه الحياة. ترتقع التراجيديا، تعظم ذلك الكائن عند مواجهته مع قدره. ليس صراعها ذاتيا، سيكولوجيا، بل يشير إلى مبدأ، قوة، حاجة عامة لكل الكائنات الإنسانية التى تظهر فيه، واضحة، مقنعة، ومنسوخة.

ولقد طرح المسرح المعاصر للمناقشة شخصية المسرح البورجوازى، الواقعية، المعرفة اجتماعيا والمتحققة، صورة لفرد اجتماعى، بكينونة سيكولوجية مغلقة. ولقد أعلن وعى الإنسان المعاصر التناقض، ما هو غير معقول للسلوك، فقدان الوحدة، اضطرابات الوعى وتجزئة الذات، المقسمة بشكل دائم، والمدفوعة من قبل قوى عديدة متناقضة. لذلك يكثر اليوم تقديم الشخصية المرضية على المسرح.

يوجد العديد من أنواع الشخصيات، بقدر الصراعات الممكنة. الصراع هو ما يقرب المسرح من الحياة. لابد وأن تكون صراعات الأعمال الدرامية قريبة، تؤثر وتهم بطريقة مباشرة المتفرجين. الصراعات البعيدة، الاعتباطية، الاستقصائية، المجردات الزائدة أو الخاصة بشكل مفرط، معززة أو محلاة، مطهرة. . . تلك الصراعات لا تهم المسرح. لابد وأن يقدم المسرح صراعات حقيقية، ممكنة ومحتملة. لا يعنى هذا، بالطبع، انه لابد وأن تكون الوضعيات، ولا الشخصيات، ولا علم الجمال أو الأشكال "واقعية".

الصراع فى المسرح هو أكثر ما يشبه الحياة. ليس الحبكة، ولا الأحداث، ولا طريقة حلها، ولا المواقف والأفعال المادية. إنها المشكلات الإنسانية العامة هى ما يهم المسرح، التى تتكرر فى مواقف متنوعة وبين أشخاص ومجموعات مختلفة، لأن المسرح لا يوجه اليوم إلى طبقة اجتماعية محددة، بل إلى جمهور عام، شئ هكذا مثل "طبقة متوسطة عالمية"، كما ذكرنا، موحدة فى قيمها، قلاقلها، مخاوفها، همومها وتطلعاتها، أكثر من أى وقت مضى. ليس هذا الموقف بجديد. فى عصرنا الذهبى كان المتفرجون الذين يحضرون جميعا معا إلى ساحات الكوميديا مختلفين قليلا إما بخصوص أيديولوجيتهم، طريقة تفكيرهم وتفسيرهم للعالم والواقع، بالرغم من أن الاختلافات الاجتماعية كانت شديدة الوضوح. وكانت رغباتهم، أوهامهم، أسلوبهم فى الحلم وتخيل العالم، المتعة، السعادة والشقاء، شديدة التشابه. لذلك كانت الصراعات التى طرحتها الكوميديا تهم الجميع.

ولقد مثلت الشخصية، تبعا للصراع الذى تجسده أو تغرق فيه(كبطل، مساعد أو معارض)، بطريقة أو بأخرى وفى ذلك التمثيل تعرف وتميز. يتكون عمل الممثل من منح تماسك لذلك الأداء.

تؤسس بين الممثل والشخصية نماذج مختلفة من العلاقات. لذلك، لا يوجد شكل واحد، لوصف، تجسيد أو تأويل الشخصية. وتبعا للصراع والطريقة التى يبنيه بها كل عمل ويرغب فى نقله إلى المتفرج، ستكون العلاقة بين الممثل والشخصية مختلفة. يوجد بين الشخصية والممثل نقطة تطابق. عند وجود التسجيل التأويلى المناسب، ينقر شئ)clicكليك)، يشبك شئ بين الممثل والشخصية. علينا اليوم، أن ننتبه إلى الأنواع التأويلية، أكثر من الأنواع الدرامية. لشكل التأويل صلة بالشكل الذى يعرف به ويقدم العمل المسرحى الصراعات. ولن تكون العلاقة بين الممثل والشخصية هى نفسها إذا كان تسجيل العمل الذى تبنى عليه الشخصية هو المسرحية الهزلية، الدراما، الإسبربينتو، الكوميديا أو المحاكاة الساخرة، التى تقدم أساليب مختلفة لظهور الصراعات على المسرح. فى المسرحية الهزلية يقصى الممثل و"يضحك"من الشخصية، لا يطلب منه أن "يتطابق"معها. هكذا هو كيف تسلى المسرحية الهزلية، تضحك وتنتقد. فى المحاكاة الساخرة "يقلد" المسرح ما يسخر منه أو الشخص الساخر، يتطلب هذا السجل "تطابق" أكبر مع الشخصية لأنه لابد وان يعطى الانطباع بأن الشخصية "لا تعلم" سخريتها الخاصة. هكذا هو كيف تمتع المحاكاة الساخرة، تضحك وتنعكس على سخريتنا الخاصة. فى الأسبربينتو، يؤدى الممثل المسرحية الهزلية والمحاكاة الساخرة، لكن بخاصة، يفقد الشخصية، يتحول إلى دمية، كركوز، شبح،

شكل، إشارة، مبالغة بصرية، شديدة القرب من القبح بقدر قربها نفسه من الجمال، كائن مدفوع من قبل قوى غريزية، جنسية، بيولوجية واجتماعية تسحبه، ضد ما يعارضه هو وعواطفه ومخاوفه، ألمه وكرامته، بدون أى قلق أخلاقى، أبعد من الخير والشر.

الإسبربينتو، أكثر من نوع فرعى درامى، هو قالب تأويلى مخصص ليكشف لنا الوجه القبيح، المقزز، الغامض والغير مفهوم للإنسان، الكائن المهووس بالجمال والموت، الذى يجد ملجأ فقط ، فى الفن. يقرض الممثل كل طاقته وجسده إلى تلك الشخصية الإسبربينتية، يمنحها كل خارجيته، يبنيها مثل تعبيرية شكلية، تصويرية، إيقاعية، لكنه لا يحتاج أن يضيف إليها أية باطنية، ولا سيكولوجية ولا ذهنية. الإسبيربينتو، كتسجيل تأويلى، يمكن أن يحدث ضحكة، لكنه لا يبحث عن أثارة الضحك، يمكن أن يحاكى بسخرية، لكنه لا يبحث عن التقليد، يبالغ، لكنه لا يبحث عن المبالغة فى حد ذاتها، ولا لإثارة الضحك ولا للنقد، بل من أجل "أن يبالغ" فى الحقيقة وهكذا يكشف لنا أحد أوجهها. يخلق أجواء، أكثر من بيئات، يبنى جمالاً بالقبح، لا يبقى فقط مع الأسمال، القذارة، الشقاء، كما لو كان الأمر يتعلق بدراما خاصة بالعادات أو طبيعية. يبحث الإسبيربينتو عن الجمال والدهشة، الرعب والشفقة، الكمال الشكلى لما هو مشوه ولما هو حسن، بتناقض دائما. لذلك يخلق شخصيات مثل الأبطال القدامى والمهرجين، كائنات خرافية ودمى، سحرة وممسوسين، أرستقراطيين ومن العامة، جميعهم مرئيين من الخارج ومن أعلى، كما كانت تظهر شخصيات التراجيديا اليونانية، من أعلى الدرج منحوتة فى الصخور أو الأرض. شخصيات مسرحية حقا.

فى الكوميديا والدراما الواقعية، لابد وأن يكون التسجيل التأويلى آخر، لا يمكن أن تكون العلاقة بين الممثل والشخصية نفسها كما فى الإسبرينتو، المسرحية الهزلية أو المحاكاة الساخرة. يوجد هنا، بين ممثل وشخصية، أكثر من تطابق، ذاتية، ما تحتاجه الكوميديا هو ممثلين "يقدمون" الشخصية، يظهرونها بأكثر الأساليب طبيعية، أى، بدون الحاجة إلى فعل أكثر من تعديلات صغيرة بين طريقة كينونته، تحدثه، تحركه وإيماءته، والخاصة بالشخصية. أن يتداخل الممثل والشخصية بدون جهد زائد. يظهر هذا أكثر فى السينما التى، بسبب طبيعتها الخاصة، أكثر واقعية من المسرح.

ما أسميناه نقطة تطابق أو ترابط بين ممثل وشخصية هو بؤرة انتباه وجذب لقوى، بالنسبة للممثل بقدر المتفرج نفسه. لابد وان يعرف الممثل أين وكيف يجب أن يتوقف عن"أن يتشبع" بالشخصية، يتطابق أو يبتعد، يمنحها خارجية أو أخرى، إيماءة أو أخرى، موقف أو آخر، قناع أو آخر، وكل ذلك تبعا للتسجيل التأويلى الذى يتطلبه موضوع وصراع العمل المسرحى.

المسرح هو "مدرسة الحياة" لأنه يظهر صراعات إنسانية. وحتى تثير هذه الصراعات اهتمام الجمهور، لابد وان تمتلك صفة معينة أو إسقاط عالمى. إذا كانت مفرطة المحلية أو الخصوصية، لن تجدى فى أن تكون ممثلة. ولا إذا كانت مفرطة التجريد أيضا. يحيد المسرح صراعات فردية مادية تجسد أو تعرض صراعات إنسانية عالمية.

المسرح أيضا مدرسة الحياة لأنه يستطيع إيذاء الصراعات الإنسانية أن يتبنى كل أنواع المواقف:الضحك، النقد، التأثير، المحاكاة الساخرة، الانعكاس، الإعجاب، التقليد، التعظيم، التحليل، الشفقة، إلخ. أى صراع، مهما كانت طبيعته، يمكن أن يرى، يعرض ويقدم من خلال مناظير أو أساليب شديدة التنوع. كل شئ يمكن ان يكشف لنا وجهه المستتر:خلف الجدية، ما هو كوميدى، وراء العابث، ما هو جاد، فى المسرحية الهزلية، الدراما، أسفل الإسبربينتو، التراجيديا، من النحيب إلى الضحك، ومن الضحك إلى التجاوز. . . كما فى الحياة، كل شئ ومن كل شئ يمكن أن يحدث على المسرح، ولذلك ينجز المسرح وظيفة اجتماعية تنفيسية، علاجية وتعليمية شديدة الوضوح.

من المعتاد التمييز اعتبارا من فورستر، بين شخصيات مسطحة، متوقعة لا تتطور على مدى العمل، وبين شخصيات مدورة، غير متوقعة أو متطورة. تشكل الشخصيات المسطحة فى المسرح أنماطاً مسرحية وأنماطاً اجتماعية. مثل شخصيات الكوميديا الإيطالية، المميزة بقوة كشخصيات، وهو ما يجبر على عمل أكبر من التمييز فى فن تأويلها. تولد الكوميديا الإيطالية من الشخصية-النمط- القناع، الذى يجسد ملمحاً اجتماعياً :) Arlecchinoمهرج) (القدرة على البقاء)،) Brighellaالدهاء)، Pulcinella، (Pantaloneالأب أو الزوج المخدوع)، (Dottoreطبيب) (عالماً مرتبكاً)) Capitanoقبطان) (حبيباً عسكرياً)، Colom-) binaالكولومبية) (خادمة-رفيقة للمهرج)، Florindoو) Isabellaعشاق). أمام هذه الشخصيات البسيطة نسبيا، تقدم الشخصيات المستديرة تعقيداً أكبر واهتماماً دراميا. يقول Stanislavski إن الشخصيات، كما فى الرسم، لا تنال لوناً واحداً. تتحول الشخصيات، مهما كان نوعها (نبلاء وخدام لكوميديا العصر

الذهبى، بورجوازيين الكوميديا الواقعية، أبطالاً رومانطقيين، شخصيات شعبية، غـريبـة الهـيئـة، إلخ)، إلى نماذج للكينونة ونماذج للتمـثـيل أو للسلوك. نماذج اجتماعيـة، حيث إن للصـراعـات فى المسـرح دائما علاقة بالقـواعد والقيم الاجتماعية. أحيانا، أيضا، يعبر الصراع عن تناقض بين دورين اجتماعيين داخل الشخصية الواحدة نفسها. التنوع فى الشخصيات المسرحية كبير مثلما فى أشخاص الحياة الواقعية. فضول شاسع يحملنا إلى مراقبتها وتقييمها حتى نتعلم منها، بشكل مفوض أو بضرب نماذج، لأساليب العيش والتصرف التى نتطابق معها[١١].

٧- المكان والزمان

المكان والزمان درجتان أساسيتان فى العمل المسرحى. لا نستطيع إدراك أى شئ بعيدا عنهما، إنهما مكونان للعالم الحقيقى الذى نعرفه ولطريقتنا فى تصوره وإدراكه. وأيضا لقدرتنا الخيالية، لسبب نفسه يشكل المكان والزمان مخططاً معرفياً عاماً وفطرياً، أولياً يحدد مسبقا إدراكنا وتأويلنا للحقيقة. المكان والزمان مفهومان غير منفصلين، رغم أننا نستطيع تحليل كل واحد على حدة.

المكان المسرحى هو المكان المخصص للعرض، ويمكن أن يكون مؤسسيا أو لا. المكان المسرحى المؤسسى هو مبنى أو مكان مخصص على وجه الخصوص لعرض أعمال مسرحية. إنه مكان عام موجود بشكل سابق للعرض، مقسم إلى أماكن داخلية ذات وظائف محددة:القاعة والمنظر، وأيضا المدخل، الدهليز وغرفة الملابس، بمعنى، أماكن عابرة، بالنسبة للجمهور والممثلين، تسهل المرور من المكان

الاجتماعى الغير متمايز(الشارع) إلى مكان العرض. مثلا، يسمح المرور بشباك التذاكر للمواطن بالتحول إلى متفرج، بحقوقه وواجباته. تساعد غرفة الملابس أيضا الممثل على التحول إلى الشخصية. يحدد المكان المسرحى المؤسسى بطريقة ثابتة ومرئية الفصل بين الشارع والمنظر، أو بين مكان مسرحى ومكان غير مسرحى. بقدر ما يكتسب المسرح من مؤسسية وأهمية كبيرة فى مجتمع ما، يكون للمكان المخصص للعرض، ابعاد أكبر وأكثر قدسية. مثل المعابد، تتحول المسارح إلى رموز للسلطة والتعبير عن النظام الاجتماعى:حيث يتحد المجتمع للظهور ولإضفاء طابع طقسى على روابط انتمائهم.

حتى يكون هناك مسرح، بالرغم من ذلك، ليس من الضرورى أن يوجد مكان مسرحى مسبقا، مؤسسيا. فأى مكان اجتماعى أو مادى يمكن أن يتحول إلى مكان مسرحى:يكفى أن يقرر الممثلون والمتفرجون أنه كذلك.

أكثر المظاهر أهمية فى المكان المسرحى هو التقسيم إلى مكانين داخليين مختلفين ومتقابلين بالضرورة:الصالة وخشبة المسرح. لا يوجد شكل واحد جيوميترى أو معمارى لبناء وربط هذين المكانين. يمكن أن تتخذ الصالة شكلاً مستطيلاً أو بيضاوياً بسيطاً - الأكثر شيوعا - مواجها لخشبة المسرح، وأيضا شبه دائرى أو دائرى، محيط بخشبة المسرح. كذلك يمكن أن تتغير أشكال الفصل بين خشبة المسرح والصالة، من خلال "العمق الشديد"(الحفرة)، الغير مرئي، حد مادى غير مختلف. لكنها تتخذ الشكل الذى تتخذه، الصالة وخشبة المسرح مكانين لا يمكن أن يختلطا أو يلغيا بالتبادل، يمكن أن يبدلا وظائفهما فى لحظة معطاه فى العرض، لكنهما سيتميزا دائما على أنهما مكانان "متقابلان" ومختلفان.

خشبة المسرح هى مكان التمثيل والعرض، الصالة هى مكان الرؤية والتأمل. يمكن أن تكون خشبة المسرح متعددة، وتكون الصالة مقسمة بدورها، لكن فى كل لحظة فى العرض لابد وأن ترى وتعكس خشبة المسرح والصالة : فكل منهما يحتاج إلى الآخر.

إذا فهمنا خشبة المسرح على أنها المكان المادى أو المعمارى المخصص للعرض، فالمكان المسرحى هو المكان الذى يبنى على خشبة المسرح ليستخدم لعرض محدد.

المكان المسرحى بناء صناعى ينجز فوق أساس المكان المادى (المعمارى، الثلاثى الأبعاد وببعض المقاييس المحددة) وتبعا للعرض. لابد من إنجاز وظيفتين أساسيتين: أن يكون المكان المادى للتمثيل (الحركة المسرحية للممثلين) والمكان الحقيقى للتفسير أو العرض. المكان الخالى، على سبيل المثال، هو المكان حيث يستطيع الممثلون التحرك بدون عوائق مادية، مكاناً سيسهل التمثيل. سيبنى فوق ذلك المكان الخالى، من خلال وسائل متنوعة. مكان العرض الخيالى. يمكن استخدام الضوء، الصوت، الموسيقى، الإيماءات، عرض الصور، إلخ. لخلق المكان المتخيل الذى يشغل الحدث الدرامى فيه مكانا، بأسلوب محاكى بقليل أو كثير، رمزى أو مجرد. لكن الأكثر اعتيادية هو أن يتحول المكان المسرحى إلى مكان للخيال بواسطة وسائل محاكية. يقدم المكان المسرحى المحاكى المكان الخيالى للقصة الخيالية، المرئي والحقيقي على خشبة المسرح. من المعتاد أن يكون مكان الخيال، بدوره، محاكى لمكان آخر خارج الخيال، مكاناً اجتماعياً حقيقياً. يمكن

أن يتغير شكل تقديم مكان محاكى منذ الواقعية حتى التقليدية أو التجريدية. مكان ما ليس محاكى، على النقيض، هو مكان مختلق، ليس صورة ولا استبدالاً لأى مكان فى العالم الحقيقى. المكان المسرحى، محاكى أو غير محاكى، هو دائما مكان متخيل، مكان يدعم، يقدم، يحقق، يجعل مكان الخيال أو العرض مرئيا أو يمكن تخيله.

المشكلة الأولى التى يطرحها عمل مسرحى هى بناء مكانه، مكان خاص، أصلى، [١٢] بقدر ما يكون محاكيا، سيتحتم عليه دائما التحول والبناء كمكان فريد. مكان العمل هو مكان خيالى عليه أن يكون حقيقيا فوق المكان المادى أو المعمارى لخشبة المسرح. يتطلب هذا ترتيباً مادياً وبعض التحديدات لمكان الخيال، حيث إنه لابد وأن يحصى بوسيلة ما حتى يكون (وبطريقة مؤثرة) حقيقياً ومحدداً.

كل مكان مسرحى هو مكان محدد. على ذلك النحو، يقيم إمكانيات ويفرض حدوداً. إمكانيات وحدوداً للتمثيل، للعرض وللخيال. المكان المسرحى هو مكان صناعى مبنى، فى المقام الأول، تبعا للعلاقات التى تقام بين الشخصيات.

كل علاقة اجتماعية هى علاقة مكانية. العلاقة المكانية هى شرط ونتيجة لحقيقتنا الفيزيقية، البدنية والثلاثية الأبعاد. كأجساد، نشغل مكانا. من بين شخصين أو أكثر يوجد دائما مكان محدد بالمسافة بين أجسادهم. ,يشترط هذا الفعل العلاقة أو البينية.

يعرف كل جسد ويشغل مكاناً خاصاً : المكان المادى لجسده، وأيضا مساحة دائرية حوله، حتى يمكن أن تصل أطرافنا، الذى يحتوى ذلك الحد الأدنى من الهواء الذى نحتاجه لنعيش. إنه، لذلك، مكان حيوى على الحد الأدنى، فردى ومتحرك : يتغير بحركاتنا، يجرى بناؤه من حولنا فى كل لحظة، و"سنحمله" باستمرار معنا. هذا المكان الأدنى الحيوى اجتماعى بالقياس بأننا نعيش محاطين بالآخرين ونحتاج "ملائمته" بالمكان المشترك، العام والاجتماعى، التابع إلى الجميع. على أن أشغله. إذا لم أشغله، فمن الممكن أن يشغله آخر. إنه مكان للدفاع، بالقياس بأنه ضرورى من أجل بقائى. يعيش اللاوعى خارج المكان كتجربة للموت : إذا لم يكن لدينا مكان "فسنختنق".

تدرس المكانية proxemica المسافات الاجتماعية، تشفيرها ومعناها، رتب العلاقات والقواعد التى تفرضها وتعرفها المسافة، هكذا مثل المعنى لانتهاكها. تخضع القواعد المكانية وتنظم العلاقات الإنسانية والاجتماعية.

يصاغ كل مكان اجتماعى لإرسال إشارات حول السلوك المقبول ونوع العلاقات الممكنة فى ذلك المكان. يكون المكان اجتماعيا بالقياس بأنه ينقل معلومة مسبقة ويعرف مفاهيم العلاقات الممكنة والمقبولة التى يمكن أن تنجز داخله. يشترط الاتصال. يسمح ببعض الأفعال ويمنع أخرى.

يشترط المكان الفعل. لا يمكن أن يتغاضى السلوك والتصرف عن الحتميات المكانية. السلوك الإنسانى اجتماعى وبيئى، لابد وأن يتكيف مع المكان الذى يتحقق فيه.

كل مكان هو، بالإضافة إلى ذلك، مكان محفز يولد محفزات فيزيائية أو سيكوفيزيائية، مستحسنة أو غير مستحسنة، محفزة أو مؤذية.

من كل ما قلناه، لا يجب اعتبار المكان المسرحى مجرد مظهر للفعل أو العلاقة يخلق الإمكانيات والحدود للفعل ويشترط العلاقات. مكان وفاعل (مكان مسرحى وممثل) يتفاعلان باستمرار. يبحث الفرد دائما عن التطابق بينه وبين المكان. لذلك يمكن أن يكون المكان مصدرا للضغط. يسميه علماء النفس "ضغطاً بيئياً". توصف المجتمعات المدنية المعاصرة بكونها مصدراً دائماً للضغط البيئى، بعدم الراحة التى تنتجها، بالإفراط فى التحفيز، التهديد والمخاطر، بالتقليل من المكان الحيوى الفردى.

لكل مكان بالإضافة إلى ذلك بعد تأثيرى وجمالى يولد ويرتبط بذكريات، استدعاءات وعواطف. يحدد المكان ويعيد إحياء تجارب، يساعدنا على التعرف عليها، تذكرها واستحضارها. كل مكان هو محفز عاطفى مشروط، مرتبط بالتجارب الإيجابية أو السلبية التى عشناها فيه (بالمماثلة، بالتجاور). من الصعب جدا أن يكون مكان ما محايدا ذاتيا وعاطفيا.

كل مكان هو أيضا مكان رمزى. بناء مكان هو بناء عالم. عالمنا هو مكاننا. مكان فوضوى هو عالم فوضوى. مكان خارجى منظم ومميز، يبنى مكان داخلياً منظماً ومميزاً.

يمكن بناء المكان المسرحى بمسطحات، أحجام، أثاث وموجودات، وأيضا بالضوء، اللون، الصورة، الكلمة، الإيماءة، الحركة، الصوت، الموسيقى. بفضل هذه

الوسائل، يكون المكان المسرحى مكاناً مركزاً، مكثفاً دائما.

الحياة فى المسرح أكثر تسلية وحدة لأنها أكثر تركيزا. يخلق فعل اختزال المكان وضغط الزمن مركزا. (. . .)

يتكون الفهم من إلغاء كل ما لا يكون ضروريا بصرامة وتعزيز ما يتبقى Brook 1994 : 18 ? 19).)

لكل ما قيل، فالمكان المسرحى متعدد الأبعاد ومتعدد الوظائف. [١٢] حتى يبنى لابد وأن ننتبه إلى كل أبعاده وتأثيراته. لابد وأن يكون، لذلك:

-عملياً، مسهلاً لأداء الممثلين.

- نافعاً، مسهلاً للأفعال والعلاقات بين الشخصيات.

- مدركاً، مسهلاً للتلقى من جانب المتفرج.

- تمثيلياً، يتفق مع مكان الخيال أو المكان المعروض.

- ذا مغزى، يوحد مجموعة من العلامات بمعنى ومدلول متماسك.

- متطابقاً جماليا وشكليا، مرتبط مع موضوع العمل.

- تحفيزياً، قادراً على إنتاج محفزات حواسية متعددة مستحسنة. ينتج المكان المسرحى تأثيرات عضوية، مرتبطة بالمتفرج فيزيقيا:

الهندسة المعمارية قادرة على استدعاء حالات من التحفيز، تأثيرات وعواطف تتخطى من خلال الأشكال المدركة الحس الحركى للمشاهد(يتمثل المعنى الحركى تماما فى الحركات التجاوبية للاعب البولينج) (. . .) مثل لعبة البولينج، لكن بتنوع كبير وغامض، تكون الأشكال المعمارية قادرة على إيقاظ وتنظيم قدراتنا العصبية- العضلية والتصرف بشأنها مع إيقاعات من التوتر والاسترخاء. تتفق الدعوة إلى نظامنا الحركى مع مثالية تصرفات الجسد، التى هى، كما أثبتت، ظاهرة ثانوية سيكولوجية. (. . .)

تعكس العمارة، الحالات العضوية، وتجعلها مثالية (.(32: 10 : Kaplan 1973

يرتبط المكان مع الجسد، إنها كناية عن الجسد، الذى تقيم معه علاقات حادة، من الإسقاط، التطابق، التضاد، الصراع. يقيم المكان، مثل الجسد، مجالات للطاقة، توترات تتصارع ضد الجاذبية، خالقة مركزها الخاص من الانجذاب وقوة الجاذبية. يحدد المكان إيقاعات بيولوجية ويفكك ارتكاسات دافعة ولاشعورية. حتى يعيش المتفرج المسرحى العرض، لابد وأن "يدخل" فى المكان المسرحى والخاص بالخيال: ليس مجرد مشاهد خارجى. يصدر جسده رد فعل كما لو كان داخل خشبة المسرح. هذا أحد شروط المتعة المسرحية. اختيار مكان أو آخر، لذلك، ليس شأنا وظيفياً ببساطة. تصنيفات المكان المسرحى وعلاقته بالصالة، للسبب نفسه، لها نفع كوسيلة لاكتشاف العلاقة التى تنشأ بين العرض والجمهور، بين العمل والاستمتاع به، التأويل والتجربة العاطفية. هكذا، نستطيع التحدث عن مكان خالى، مكان أسلوبى ومكان محدد أو فريد، لمكان حاضر، متجاور وغائب، مكان مرئى ومكان غير مرئى، مكان حقيقى ومكان مستحضر،

متخيل أو حلمى، مكان قريب أو مكان بعيد، مكان مخلوق من قبل الكلمة أو مكان مـادى، إلخ. (أنظر .(Gutierrez Carbajo 2001: 190 ? 192يعـرف كل عـمل أماكنه والعلاقة التى يحافظ عليها بين بعضها البعض. يمكن أن يصبح المكان العنصر الأكثر أهمية لقصة ما، الذى يحدد سلوك الشخصيات وتطور الصراع.

المكان متحد مع بعد آخر أساسى، الزمن. لا يمكننا تصور الزمن بدون المكان. كل مـا ذكـرناه عن المكان نسـتطيع تكراره على الزمن. يوجـد الزمن لأن المكان موجود، وبالعكس. حتى نتخيل الزمن فنحن بحاجة إلى المكان، حتى نقيس الزمن فنحن بحاجة إلى المكان. الزمن هو حركة فى المكان. لا يوجد فى الكون المعروف أى مكان ثابت، بدون زمن. يمكن إدراك الزمن من خلال حركات وتحـولات فى المكان فقط.

كل عمل مسرحى، هو، قبل أى شئ آخر، الإبداع لمكان-زمان متخيل يصبح حقيقياً من خلال، أو فى، مكان- زمن حقيقياً، الخاص بالحياة اليومية. عند قبول المكان-الزمن الحقيقى، لمكان-زمان متخيل داخله. يبقى ملغيا، مذابا، مختفى من عقل وانتباه الممثلين والمتفرجين بينما يستمر العرض. الأمر كما لو كان الزمن يتوقف والمكان يلغى حتى يتحول إلى زمن آخر ومكان آخر.

يمكننا إطلاق تسمية زمن ذاتى على الوعى والتجربة الشخصية للزمن، زمن متخيل على زمن العرض أو الخيال، زمن تاريخى على الفترة التى تقع فيها أحداث الخيال، وزمن موضوعى أو متسلسل زمنيا على الزمن المقاس، الذى يمضى بالنسبة للجميع بالتساوى والذى نقيسه من خلال الساعات. الزمن

المسرحى هو الارتباط والاتحاد لهذه الأزمنة الأربعة.

الدوام (الزمن الموضوعى) للأعمال والعروض المسرحية يكون خاضعا إلى اتفاقيات. فى اليونان كان الاحتفال المسرحى يستمر يوما، فى العصر الوسيط كان يمكن أن تطول مسرحية الأسرار حتى شهر، بانقطاعاتها الطبيعية، فى ساحات الكوميديا، من المساء، حتى الإظلام. يتقبل اليوم أن تستمر الأعمال، كحد أقصى، لثلاث ساعات، رغم أن الاتفاق السائد يميل فى كل مرة نحو الساعة والنصف ساعة أو ساعتين. فقد أثرت به تغيرات أسلوب الحياة وبوجه عام، تعجيل إيقاع العمل، زيادة الانشغال والقلاقل، الإثارة الفائقة والتعددية لمحفزات المدن الحديثة، الحاجة إلى تخصيص وقت أطول، تناقضيا، إلى مهمات مرتبطة بالبقاء.

يشترط دوام عرض العمل، بنيته، لغته (امتداد الأحاديث والحوارات، على سبيل المثال)، الإيقاع العام والشكل كيفية تقديم وتطور الأحداث. و، بالطبع، التلقى. قدرة انتباه الجمهور محدودة، ذات منحني فيسيولوجى وسيكولوجى. يتحدث علماء النفس عن تأثير الأسبقية (منفعة أكبر، انتباه وذكرى لما يحدث عند بداية أى حدث أو فعل، فى هذه الحالة، عند بداية العمل) وعن تأثير الحداثة(زيادة الاهتمام، الانتباه، وذكرى لآخر ما يحدث، فى نهاية العمل). على مدى العمل، يبدو أن الانتباه يتبع دورة عامة من عشرين دقيقة، بمنحناها المقابل، كما يحدث فى الحياة اليومية.

من الصعب جدا التغاضى عن المرجعية التاريخية فى العرض المسرحى، بناء عمل غير تاريخى حقيقة، بمعنى، بعيدا عن الزمن التاريخى. يحيل أى عنصر (هدف، كلمة، جملة، موضوع، صراع)، رغم أن العرض يمضى فى مكان خال، إلى زمن تاريخى. بالرغم من ذلك، يمكن إلغاء الزمن التاريخى بواسطة مفارقات تاريخية، إزاحات، تحويلات وألعاب بفترات ومراجع تاريخية مختلفة (صيحات، أزياء، موجودات، على سبيل المثال). لا نفهم تاريخى على أنه الوقائع وشخصيات من الماضى فقط (أو من الحاضر والمستقبل)، بل، بالأخص، مجتمعات تلك الفترات أو الأزمنة التاريخية. الماضى دائما محدد، مكان ما وزمن محدد، بمجتمعه المترابط، قيمه، شروطه المادية، علاقات الإنتاج.

بالنظر إلى طبيعة الخيال الحقيقى والحاضر الخاص بالعرض، يدمج المسمى مسرح تاريخى بطريقة سيئة فى المسرح. مسرح أثرى، بوعى تام للإشارة إلى الماضى، لإعادة بناء وقائع وشخصيات ماضية، مثلما حدث فى الماضى، يصطدم بالتجربة وطريقة الاستمتاع والتلذذ بالمسرح، الذى يحتاج وهم الحقيقة الحاضرة. هكذا أدرك جيدا سرفانتس فى مسرحيته .Numancia إذا بدا أو ظهر كل شئ كماضى، فمن الصعوبة التدخل فى العقد بأنه يحدث للمرة الأولى والوحيدة أمام أعيننا. يتحول إلى مسرح سردى. لذلك نقول انه يجب على كل مسرح أن يكون، فى النهاية، معاصراً. بعيدا عن الفترة التى يوضع فيها العمل، الإخراج وطريقة حدوث وتتابع الأحداث لابد وأن تتظاهر بحدث يمضى فى حاضر مطلق. حتى يصبح حاضرا بهذه الطريقة، لابد وأن يحافظ زمن الخيال على مرجعية أو وصل مع الزمن الحقيقى والتاريخى للمتفرجين، أى، لابد وان

يصبح معاصر. بكيفية أخرى لا يثير اهتمامنا، لا نشعر بالدخول أو التأثر كمتفرجين، مدمجين داخل العرض. عندما ينتج هذا، على النقيض، عندما يلغى الزمن الحاضر والمطلق للمنظر أو يبعد عنا وعى الزمن الموضوعى، نختبر تجربة زمن ذاتى، متعة التحرر من الزمن المتسلسل، توقف الزمن الحقيقى لآخر أكثر شدة، حى باهتمام أكبر، انتباه وعاطفة من زمن الحياة اليومية. [١٤]. يحررنا الزمن الذاتى من الزمن، يصبح، بكيفية ما، تجربة لما هو أبدى وخالد: " إذا فهم الخلود، على أنه لا زمنية، وليس دواماً زمنياً لا محدوداً، حينها يحيا من يعيش فى الحاضر أبديا"(.(Wittgenstein 1989 : 6- 4311

نذهب إلى المسرح، تحديدا لأنه يهمنا وينتج متعة التجربة لذلك الزمن الذاتى والبينى. يمكن أن نطلق على تلك التجربة هروباً، تسلية، متعة، بشرط أن ينزع من هذه المفاهيم كل الدلالات الإيحائية السلبية. أى تأثير حول الحقيقة أو ما هو واقعى يمر بهذه التجربة التنفيسية، أى، بتوقف للزمن الحقيقى حتى يستطيع عيش شئ مختلف عما نعيشه فى الحياة اليومية. لذلك يمكن أن يلعب المسرح على تحويل الحقيقة، الزمن والمكان، كما يريد، إلى قلبه وإعادة تجميعه كله، إلى جعله أكثر سرعة أو أكثر بطئاً، لإلغاء كل ما لا يساعد على ذلك التكثيف للحظة الحاضرة [١٥].

يكتسب المكان المسرحى معنى تبعا لمكان المسرحية فقط. بالطريقة نفسها، يتبع زمن التمثيل زمن المسرحية. كذلك فليس من المناسب أن يكون لعمل ما "وحدة المكان"، وليس من الضرورى أيضا "وحدة الزمن". لم يدافع أرسطو أبدا، فى مواجهة تفسير ما ورد من هوراس، عن وحدة المكان لا وحدة الزمن.

عمل بوحدة المكان يعنى أن الأحداث تمضى فى مكان واحد من الخيال، ما يقدمه المكان المسرحى أو يحاكيه. لقد دمر لوبى دى بيجا هذا الاصطلاح بحمل الفعل الدرامى إلى تنوع كبير فى الأماكن، مناشدا خيال المتفرج وقدرات الممثل التأويلية لخلق حراك مكاني يتفق مع الحيوية الباروكية، معنى الزوال للتجربة والذوق بالتغيرات، التشابك والتحولات. يعتبر المسرح المعاصر المكان المسرحى كمكان للعب والتمثيل، بالإضافة إلى مكان متخيل. لا يشدد على إبداع مكان محاكٍ أو واقعى، بل على بناء مكان موحٍ، مستدعٍ، أسلوبى، ذاتى، جمالى، أكثر منه تاريخياً أو معبرا عن فترة، أيضا عندما يتعلق بمكان وحيد.

يفهم من وحدة الزمن الاقتراب بين دوام العرض ودوام الأحداث والحدث العام أو القصة (الأسطورة) فى عالم الخيال بأكبر قدر ممكن. يشبه أو يقترب إلى أقصى حد من الزمن الموضوعى أو المتسلسل للإخراج مع الزمن المتخيل للعرض. لا تهم هذه الطريقة فى بناء الزمن المسرح اليوم. ولقد شيدت التعبئة الزمنية والحرية لضغط، توسيع أو إلغاء الزمن الحقيقى فى الخيال فى الكوميديا من قبل لوبى دى بيجا ومن حينها لا تزال تسير المسرح بأكمله.

تقدم وحدة المكان ووحدة الزمن أساليب شديدة الصرامة ومحدودة لبناء الخيال ، تسمح بصعوبة بتقديم صراعات الإنسان المعاصر، وهو السبب فى أن أصبح المكان والزمن تقنيا وفيزياقيا أكثر تحكما وتحركا من فترات ماضية. تبدو التجزئة المفرطة للزمن والمكان ، بالرغم من ذلك، أكثر ملائمة للسينما من المسرح. عدم الرضا الذى يخفى السرعة، الرعونة التى تثير الإفراط فى محفزات، القلق أو فقدان الاهتمام الذى يخلق أثارة غير مرضية بطريقة دائمة،

القهر المرتبط بنقصان الطاقة، عدم التقدير للكلمة والاتصال الحاد، إلخ. المسمى أسلوب حياة حالى، كل هذا يدفع المسرح إلى أن ينقل إليه أساليب من الإدراك، التحفيز والتجربة التى تتداخل بشكل سيئ مع المتعة والتلذذ المسرحى، مع إيقاعات أخرى، أكثر حدة وبطئا فى الوقت نفسه، أكثر توافقا مع الإيقاعات البيولوجية ومع الطبيعة : يفترض المسرح دائما، فى مواجهة الإيقاعات القهرية والهاجسية، المناسبة "للانزعاج" الحالى للثقافة، كسر معين فى نظام الحياة اليومية، متضمنا أساليبها فى وضع بنية الزمن والمكان. لذلك ذكرنا فى موضع آخر أن المسرح هو ممارسة شاذة وعفا عليها الزمن:يجبرنا على الخروج من مركز قلاقلنا ومن التدفق المستمر للأنشطة الأوتوماتيكية والمتشبعة التى تمضى بها حياتنا اليومية.

٨- استقبال وتأويل العمل المسرحى

لقد أظهر علم جمال التلقى الأهمية الكبرى للمتلقى فى العمليات الفنية. لقد تدخل المتلقى لتشكيل جزء من العمل، وليس مجرد تكملة خارجية، حيث إن مشاركته لا غنى عنها حتى ينتج حدثاً فنياً. يعمل الكاتب حول "أفق التوقعات" للمتلقين، يقيم كل عمل علاقة بينه وبين ذلك الأفق للتوقعات (الافتراضات والمعارف الثقافية، المخططات المعرفية، القيم السائدة، إسقاطات، رغبات، إلخ).

ولقد أفسح سوء استخدام هذه النظرية المجال، بالرغم من ذلك، إلى تصريحات وتطبيقات خاطئة، مثل اعتبار المتلقى "الكاتب"الحقيقى للعمل المسرحى. تضع ما تسمى بالتفكيكية المتلقى فى هذا المكان، بوضع التفسير

الفردى الذاتى فى مركز الحدث الفنى. وهكذا يتحول العمل إلى مجرد حجة لانسياق لانهائى ad infinitum للتأويل. التلقى، بالرغم من ذلك، هو ظاهرة أكثر تعقيدا (و، عليه، أكثر إثارة من خلال وجهة النظر النظرية).

عندما نتحدث عن التلقى فى المسرح فنحن نشير إلى ثلاث عمليات متراكبة:

١) تنشيط

٢) اتصال

٣) تأويل

التنشيط هو التلقى المتعدد الحواس، البدنى، الفيزيائى والحسى (إدراك، اتصال، تفاعل) لمحفزات حواسية (بصرية وسمعية بخاصة، وأيضا، ومن خلالهم، لمسية، تذوقية، شمية، تحفيزية (propioceptivo هكذا مثل التفاعلات الفيزيائية، الكيميائية والعضوية التى تثيرها تلك المحفزات. المحفزات هى إسقاطات لاهتزازات وكثافات نشاطية مختلفة (فوتونات، جزيئات، موجات ألكترومغناطيسية وصوتية، فيرومونات feromonas، ألخ)، وأيضا مجموعة الصور والروابط الذهنية التى تنتجها العلامات. يمكن، عند حدوث تحفيز جيد، تحريض مزامنة معينة (تزامنية، تجاوبية، تآزرية) لأرتكاسات وإيقاعات بيولوجية ?تنفسية، قلبية، ذهنية، إلخ- بين الممثل ?المتفرجين وبين المتفرجين- المتفرجين. ولقد عرض Dario Fo إلى هذه الظواهر:

لقد لاحظت أننى أحيانا أدخل فى بعض لحظات استرخاء من وقفة، عمدا . تجعلك تلك اللحظات تتنفس، لأنه لابد وأن تنجح فى جعل الجمهور يتنفس معك. لابد وأن يستنشق الجمهور أيضا، إذا خنقته ولم تسمح له بعد التوتر الذى يعود إليه، بعد قهقهة أن يتنفس، لا تتوقف عن مهاجمته، فسينتهى الأمر باستنفاذه، وهكذا يفقد أيضا المشاركة الصحيحة والتسلية (١٩٩٨ : ٢٠٣).

النظرة فى المسرح هى نظرة "حسية متزامنة" أو حسية متعددة:تتوقف عن "التلوث" بكل الحواس، باللمس بخاصة. لا ينظر المتفرج بطريقة سلبية، بل يندمج مع ما يراه، بخاصة جسد الممثل، ويعيش داخليا الحركات البدنية والتحولات المشهدية:يحاكيها فى جسده. لابد وأن نتحدث عن الحركية quinesica الحركات الداخلية للمتفرج(لغة الجسد)، عن المكانية الداخلية وعن حاسة اللمس والإيمائية الداخلية، ليس فقط الخيالية، بل العضوية، بالقياس بأنها تفعل حركات ميكرونية عضلية ووضعية. لكن كل هذه الظواهر لا تسمح لنا باستبدال نظرية عن التلقى بشهوانية للتلقى. ليس "مسرح الطاقة" بديلا عن "مسرح العلامات". سرعان ما تفقد التأثيرات المباشرة للدال والمادية المشهدية الاهتمام بالنسبة للمتفرج إذا لم تدمج أو ترتبط بمعنى العمل. لذلك لابد من التحدث فى الوقت نفسه عن الاتصال.

الاتصال هو تحويل رسائل ومعلومات، علاقة بينية وتفاعل. تقع فى تلقى العمل المسرحى ثلاثة عمليات اتصالية مختلفة، متوازية ومرتبطة الواحدة منها بالآخرى:

– اتصال متعدد الصيغ بين ممثلين ومتفرجين (لغوى ?لفظى وغير لفظى– ، حركى ومحفز).

– اتصال نصى بين كاتب (أو الكتاب) العمل والمتفرجين.

– اتصال شامل بين المخرج والجمهور.

يقيم باقى المبدعين والمنتجين للعرض (مصمم الديكور، مصور، فنى الإضاءة، الموسيقى، إلخ) اتصال أيضا مع المتفرجين، لكن الاتجاه إلى تحمل المسئولية يقع فى النهاية على مخرج المسرحية على كل ما يحدث على خشبة المسرح، ما يناسب المسرح المعاصر (١٦)، يؤدى إلى أن يبقى الاتصال بين الكاتب، الممثل، الفنيين والجمهور متشبعاً أو مشروطاً أحيانا كثيرة بعمل المخرج، الذى يولد عادة فى الغالب اضطرابات ساعة نسب الصواب أو الأخطاء فى العمل إلى المخرج، الممثلين، المصور أو الكاتب المسرحى.

إذا كان الاتصال العادى معقد، يصبح الاتصال المسرحى فى حاجة أكبر لدمج هذه العمليات الثلاثة الاتصالية فى فعل الإنتاج نفسه، الذى هو أيضا الخاص بالتلقى. لكن يوجد المزيد :يجب ان ينتبه المتفرج أيضا (ويفهم) إلى الاتصال الذى يؤسس بين الشخصيات داخل عالم الخيال الذى تخلقه. يفرض هذا شروطا معينة على الممثل والشخصية. لذلك، لابد وأن يستطيع المتفرج إدراك ودمج كل المعلومات التى ترسلها له الشخصية بشكل متماسك. لابد وان تستجيب تدخلات الشخصيات إلى الاحتمالية الداخلية للخيال. إذا لم تستطع شخصية على سبيل المثال، نعرف أنها لا تعرف شيئا، التصرف كما لو كانت تعرف. إذا لم

يكن المتفرج يعرفها، لابد وأن يتلقى تلك المعلومة بأية وسيلة. لا يستطيع الكاتب التواصل بطريقة مباشرة مع المتفرج بغرض أن يرسل إليه البيانات التى يحتاجها حتى يبنى ويفهم الأحداث. لابد من فعل هذا، حتى لا نكسر الألفة، بواسطة وسائل مسرحية على وجه الخصوص، من خلال الكلمات وأفعال الشخصيات.

بالإضافة إلى ذلك، لتكون الشخصيات مصدقة أو محتملة، عليها أن تتفاعل مثل أى متحاور، تقوم بعمل استنباطات، استنتاجات، تذليل العقبات المعرفية، لتنفيذ بعض القوانين الاتصالية على الحد الأدنى، يفترض أن الشخصيات فى البداية بينما لا يبنى منطق داخلى مختلف، تتصرف تبعا لقواعد اتصالية مألوفة، بتوافق مع مبدأ عام ينطبق على المسرح ويقول أن، بينما لا يجعلنا نرى العكس، يستجيب عالم المسرح إلى القواعد الطبيعية، الثقافية والاجتماعية الأكثر شيوعا. إذا لم يكن الأمر كذلك، إذا كان عالم الخيال يستجيب إلى قواعد أخرى أساسية، لابد وان يعطى المتفرج، المفاتيح المعلوماتية حتى يبنى عالم مترابط يمكن ان يمنح أفعال وتصرفات الشخصيات تماسكا. لابد وأن يكون عالم الخيال عالماً متماسكاً معرفيا ?رغم أنه يكون مستحيلاً تبعا لمنطق الحياة اليومية-، لأنه بطريقة أخرى ليس من الممكن إقامة أية رابطة اتصالية بين العمل ومتلقيه.

لابد وان تعرف الشخصيات أيضا قواعد عالمها الخاص والتصرف فيه بناء على ذلك:لها حدودها الخاصة. حتى يصبح وجودها وسلوكها محتملين، لابد وان تتصرف بتوافق مع المعرفة وقواعد العالم المتخيل الذى تعيش فيه. يحكم المتفرج، عند التواصل مع الشخصيات، سلوكه بطريقة حتمية، لذلك يجب أن يمنحها

مسبقا إمكانية أن يكون لها تماسكا وتتصرف بالتوافق مع العالم الذى تعيش فيه. سيحكم إذا كانت حرة أم لا، إذا كانت تتصرف بتماسك أو بطريقة غير متماسكة، تبعا لبعض القيم أو لأخرى، قيم يستطيع هو مشاطرتها أم لا. لكن من أجل ذلك تحتاج لأن تكون حقيقية، حقيقية فى عالمها، عالم الخيال. حقيقية وممكنة. ليست اعتباطية أو غير محتملة، ولا معقدة بإفراط، تتطلب عمليات معرفية معقدة لتكون مفهومة.

بين التلقى والإبداع للدراما تستكشف بعض العلاقات الشديدة الحميمية. لابد وأن يضع الكاتب المسرحى فى اعتباره الخصائص المتلقية فى الدراما ويعمل على ألا يكون النص الذى يقدمه متعذراً فهمه بشدة. حتى لا يعترض سبيل الاتصال، لا يجب وان تكون القصة مثل الشخصيات، الصراع والأجوبة متجاوزة لدرجة معينة من التعقيد، أو، إذا تحتم عليها أن تكون معقدة من أجل احتياجات جوهرية، يستطيع الكاتب الاستعانة بالمتلقى معاودا التأكيدات أو خالقا زيادات قادرة على توضيح الظواهر المعقدة (Spang 1991 : 60).

الاتصال المسرحى، مثل كل الاتصالات. لن يكون ممكنا بدون وجود الآليات للاستدلالات والفرضيات. تفترض بعض البيانات أخرى. علينا ان نفرق بين الفرضيات والتضمينات. الفرضيات هى الافتراضات العامة والضرورية بين مرسلين ومتلقين حتى ينتج الاتصال : مفاهيم، مخططات معرفية، معارف عامة حول العالم، العلاقات الاجتماعية، إلخ. هكذا، إذا سمعنا بعيدا عن المسرح "ضوضاء سيارات"، على سبيل المثال، رغم أننا لا نرى أى منها، يستطيع المتفرج بناء الافتراضات الضرورية حتى يكون لهذه الضوضاء معنى:مكان مجاور

بعـريات، المرور، المدينة. . . يتـأسس كل عـمل مـسـرحى على العـديد من الافتراضات، وهو مـا يسمح بالاستخدام المتكرر لإضمارات من كل نوع : زمنية، مكانية، مفهومية، خطابية، إلخ. الكتاب والمبدعون للعمل المسرحى، هم كمرسلين ومناظرين فى العملية الاتصالية، هم المسئولون عن هذه التضمينات، وليس المتلقى. تنتمى التضمينات، على النقيض، إلى المتلقى، إنها إضافات لمن لا يتحمل مسئولية لا العمل ولا المنتجين. يعمل العمل بفرضيات، وليس بتضمينات ذاتية (١٧).

نحلل من خلال وجهة النظر هذه مثال عن "ضوضاء السيارات". إذا سمع بعيدا عن المسرح، يمكننا قول أن الضوضاء تعمل بمجازية مرسلة حتى تعنى كل:الشارع، المدينة. . . لكن بالتأكيد ليس فقط لتدل على ذلك المكان المدينى، بل يمكن إضافة إيحاءات من "ضغط، عدم الراحة، تلوث" إلخ. أو لا. إذا أنتجت تلك الضوضاء أسلوبا، تصبح خفيفة، مبهجة، يمكن ان توحى ب "حركات، حيوية، تفاؤل". أو فقط "سرعة، قوة". . . أو أن أحد الشخصيات هو سائق سباقات. . . وسيموت فى حادثة! ضوضاء السيارات، أيضا، يمكن أن تصبح أكثر تجريدا وتتحول إلى موسيقى حادة. لكن لا تزال توجد إمكانية أخرى : يمكن ألا يكون للضوضاء أى مرجع مادى (افتراض وجود مكان مجاور، الشارع، من حيث تنشأ تلك الضوضاء يمكن أن يكون غير ملائم للسياق، على سبيل المثال) وتكون ببساطة محفزات سمعية. مثل هذه، يمكن أن تستخدم لإثارة توتر، ملء المكان بالاضطرابات والعنف. كمتفرجون علينا إشراك الضوضاء مع تجارب عامة بشكل كاف بالكيفية التى نتطابق فيها جميعا، على سبيل المثال، ضوضاء محددة

مثل "ضوضاء السيارات". جميعنا نعلم ماذا تكون السيارات وأى ضوضاء تحدثها حتى تتميز عن ضوضاء أخرى، رغم أن تلك الضوضاء ستشوه بالمكبرات الصوتية. تسمح هذه القاعدة المعرفية بكل نوع من التلاعبات الدالة والإيحائية لتلك الضوضاء.

بهذا المثال نرغب فى أظهار أن كاتب ما لن يستطيع فى نصه تحديد كل الإمكانيات الدالة، الرمزية، الاستعارية، المجازية والإيحائية لضوضاء ما، على سبيل المثال، لكن إذا أدخل فى نصه "ضوضاء حادة لسيارات تغزو المسرح"، لن يكون الشئ نفسه إذا قال "ضوضاء لسيارات فى العمق"، أو "ضوضاء سيارات فلكية"أو ببساطة "ضوضاء سيارات". سيتحتم على المخرج أن يفسر وينتج ضوضاء محددة من السيارات، وسيتحتم عليه الاختيار. بالتأكيد لن يساويه "أى ضوضاء لسيارات". سيتحتم عليه أن يقييم المعنى أو المدلول لهذه العلامة، بأشكاله الممكنة، وتأثيراته المحفزة بالتوافق مع باقى العناصر والتأثيرات المسرحية وللعمل فى مجمله. لابد وأن تكون ضوضاء متماسكة، ممكنة، ومحتملة داخل عالم الخيال حيث تنتج تلك الضوضاء. إذا كان ذلك العالم شديد الواقعية، مصنوعاً حسب قوانين عالم الحياة اليومية، فلن يكون هو نفسه إذا كانت القصة الخيالية تتطور فى مجرة بعيدة. أو إذا كان الأمر يتعلق بعالم الأحلام والكوابيس. كل هذا، بالطبع، يفسح المجال إلى إمكانيات لانهائية وتراكيب، مستحيلة فى تعريفها مسبقا. ليكن كما كان، المبدأ الذى يهمنا هنا إبرازه، هو الخاص بأنه "لا يساوى أى ضوضاء لسيارات"، لأنه سيكون للشكل الذى تتخذه تلك الضوضاء تأثيرات مختلفة حول الاتصال، حول المتفرج وحول مجموعة المسرح. يمكننا

تحديد، تبعا إلى التماسك الداخلى للمشهد والعمل، أى ضوضاء ليست ممكنة، ليست متماسكة أو محتملة، تشوه عالم الخيال، تعوق بناؤها أو تمنع التعيين لمعنى واضح. المهم هو الانتباه إلى أننا نعمل حول مجموعة من العلامات(أو شكل) ستصبح ممكنة مثلما نبنيها، أو لا، تفسير جيد، وعليه، اتصال حقيقى، بين العمل ومتلقيه.

يمكن إثارة تنافر معرفى، لكن سيتحتم عليها أن تتبع هدفاً محدداً، مفهوماً بالنسبة إلى المتفرج. مهمة المتلقى هى وضع تفسير دال للعمل، وليس عمل ترابط لما هو غير مترابط، منح تماسكا لما هو غير متماسكاً، تطابق لما هو غير متطابق، بل التفسير ومنح معنى إلى عالم الخيال الذى يظهر له. مهمته ليس أن يكون كاتبا، بل متلقيا. بناء عالم من الخيال متماسك داخليا لا يؤول إليه. ليس كاتبا لأنه ليس مسئولا، لا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، عن أى شئ يحدث على المسرح. أنه لا يستطيع التدخل فى عالم الخيال. ككائن حقيقي، يكون بالخارج، مراقبا. بالنسبة إليه الشئ الوحيد الذى يطلبه هو الاهتمام والانتباه. تمر كل مشاركته بما يمكنه فعله حقيقة : أن يكون على أكبر قدر ممكن من الانتباه، وضع كل حواسه ليفهم ما يحدث أمامه. فى تلك الحالة القصوى من الانتباه يسلم بالكامل كينونته ليجعل الخيال ممكنا، ليدعمه، ليس لتحديد مجراه ولا لأن يتدخل فيه. يشارك بطريقة إيجابية، لكن لتلك المشاركة حاجز لا يمكن اجتيازه : ما يفصل المنظر عن الصالة، مكان الخيال والمكان حيث يتم تأمل الخيال. لا تمر مشاركته بالضرورة لينهض من المقعد، الانتقال، التحرك فيزيائيا أو الصعود إلى خشبة المسرح، رغم أنه يمكن وجود أعمال حيث يتطلب فيها هذا الأسلوب من التدخل.

فكرة أن سلبيــة الجهـاز المحـرك تثيـر عـجـز التـجـرية أسطورة أخـرى من الأسـاطيـر الأكثر انتشـارا. يلغى تفعيل السلوك إمكانيـة الإدراك، لكن(. . .) إنه الإدراك ، وليس السلوك، الذى يجسد التجربة (.(Scott 1971 : 20

الصفة الحوارية، الاتصالية والقصدية للعمل المسرحى، بسبب كل ما ذكرناه، يفرضها المتفرج. إذا لم يكن هناك حوار معه فليس هناك مسرح. الحوار يعنى أنه لابد من إقامة اتصال حقيقى، أى، يؤثر به، لابد وان يهمه، لا أن يكون ثرثرة مملة، عرضاً تافهاً أو شأناً لا يمت إليه بصلة، محبوساً فى ذاتية منتجيه. المسرح تفاعل، حوار ملتزم بين العمل والمتفرجين:

عين الجمهور هى العنصر الأول للتوجيه. عندما نحس بذلك التفحص كترقب حقيقى يتطلب فى كل لحظة ألا يكون أى شئ بلا مقابل، ألا يهمل أى شئ بتهاون وان ينشأ كل شئ من إدراك مستمر، نحن ننتبه إلى أنه ليس للجمهور وظيفة سلبية. ليس بحاجة إلى التدخل ولا أن يظهر ليشارك. مشاركته متواصلة من خلال حضوره المتوقع. لابد من إدراك هذا الحضور على أنه تحدى إيجابى، على أنه قائد(مغناطيس)أمام ما لا يستطيع المرء أن يسمح به "بأية طريقة". فى المسرح، "بأية طريقة" هى العدو الأكبر والأكثر مكرا (.(Brook 1994 : 25 ? 26

عندما لا يؤثر على المتفرج، عندما لا يجذبه نحوه، يصبح المسرح تسلية خالصة خارجية، فارغة. إذا لم تتورط الشخصيات فى الحدث والحوار، على سبيل المثال، لا يستطيع الجمهور المتفرج الدخول فى الدراما. لا يستطيع

الاهتمام به، حيث أن مشاركته تصبح من خلال الشخصيات، تفاعلاتها، صراعاتها وأفعالها، وليس من خلال الأعداد أو الإخراج فقط. لا يفعله من الخارج. لا يعنى هذا أن الجمهور المتفرج يبحث عن تشابه مؤذ أو تنويمى مع الشخصيات، تشابهه بالأحرى مع ما تفعله، مع دوافعها، مع ما يحدث على المسرح، مدركا دائما أنه خيال. يخلق المتفرج (ويصدق) ذلك الخيال ليستطيع أن يعيش شيئا لن يستطيع ان يعيشه بكيفية أخرى. عند عدم كونه حقيقيا، بل محاكاة، يمكن أن يتعلم، يفكر، يحلل، يستخرج نتائج بالتفويض، أى، من خلال آخرين، من خلال الشخصيات. أنه تعلم بالإنابة، أساسى وضرورى فى التعلم الإنسانى، المستمر طوال الحياة. له ميزة أن، بكونه خيالا، لا توجد حدود مسبقة، يمكن تعديل القواعد، السلوكيات، يستقصى حول حل أو آخر، يشاهد نتائج الأفعال. إذا لم تكن الشخصيات على ذلك النحو، بل أفكار وتصرفات اعتباطية، بدون تعليل ولا معنى، إذا لم يكن ما يقولونه ويفعلونه هاما، حيث أن باستطاعتهم فعل أو قول أى شئ آخر ولا يحدث أى شئ، إذا كانت كلماتهم وأفعالهم ليس لها عواقب، سيتوقف المسرح كمكان للتجريب والتعلم عن العمل، سيتوقف عن أثارة اهتمامنا. نذهب إلى المسرح لنتعلم شيئاً عن أنفسنا ذاتها وعن الآخرين، عن حياتنا وقدرنا، مكاننا فى العالم، قلقنا ورغباتنا، لغزنا الخاص. نرغب فى أن نعرف المزيد والمزيد عن أنفسنا ذاتها، نرغب فى تعلم العيش بشكل أفضل، أن نتجاوز مخاوفنا وقلقنا، أن نكون أكثر سعادة. ننتظر تعلم شئ عن كل هذا من خلال ما يحدث للآخرين، من تلك المخلوقات الخيالية التى تصنع حقيقة على خشبة المسرح. هذا هو المسرح الذى كان يثير اهتمام الرجال والنساء دائما فى أى عصر أو ثقافة.

كمتعة أو تسلية خالصة، للمسرح اليوم منافسين شديدى القوة لا يستطيع التغلب عليهم. عليه أن يجد مكانه، ذلك الذى يصبح فيه أكثر فاعلية. لهذا لا يحتاج لأن يكون نسخة من الحياة ، أو أقل انعكاساً واقعياً أو طبيعياً. يكفى ما لديه من تأثيرات حول الحقيقة (أو الأفضل قول، حول عروض الحقيقة، كما قلنا)، يكفى أن يؤثر بنا ويثير اهتمامنا، من خلال فعل فانتازى أو عام، مليئ بحركة أو حيث يظهر فيه ألاّ شئ يحدث. لذلك لابد وأن يتصل بمشكلات زمننا، بالمشكلات التى تشغل وتهم الأغلبية حقيقة. الكل مسرح، أو أنه معاصر، بهذا المعنى، أو أنه ليس مسرحا حقيقيا (أو، على الأقل، مسرح حقيقى).

علينا أن نعى فى عملية الاتصال المسرحى تأثير الجمهور أو تأثير الحشد. لقد وصفت علوم الطبائع ظاهرة سلوك مستعمرات من الحشرات والحيوانات التى تتصرف فى لحظة ما. ليس كأفراد، بل كهيئة واحدة. هذا يحدث اعتبارا من عدد محدد من الأفراد. لا نعرف كيف تؤثر هذه الظاهرة على الجماعة البشرية. بدون الحاجة إلى أن ينتهى الأمر إلى المزامنة والتوحيد التى نشاهدها فى تلك الحالات، نظن أن الوجود المجرد لعدد كاف من متفرجين يمكن أن يؤثر على حالات الانتباه، الاهتمام وردود الأفعال التجاوبية للجمهور، أى، التحول إلى عنصر وصفى. ينتج الاتصال المتفرجين-المتفرجين اتجاهاً إلى التوحيد فى ردود الأفعال، نوعاً من العدوى الحادة أو النشطة. يختلف متفرج المسرح عن متفرج السينما فى أنه يعيش التجربة بطريقة أكثر باطنية، يمكنه الانفصال بسهولة عن مجموع المتفرجين.

أمـر الجمـاعـة القـابلة للتـأثر ليس قضـيـة كمـيـة بسـيطة، بمعنى، لعـدد كبـيـر أو صـغـيـر من المتلقين المتـزامنين، بدون مـظهـر كمـى، الذى يؤثر بالإضـافـة إلى ذلك على التجسيد الخاص والبنيوية للدراما. فى التلقى "الدراسى" للنصوص الغنائية أو السردية فـان القارئ نفسه هو من يحدد سرعة التلقى أو يمكنه أن يعود أيضا للأجزاء المقروءة وبالإضافة إلى المباعدة بين فترات القراءة، ليس التلقى السمعى للنص الدرامى فـرديا أو على الأقل، لابد وان تخضع الفـردية إلى الجمـاعـيـة. لا يمكننا أن نبحث هنا الظاهرة مع التـركيـز على ديناميكيـة الجمـاعـة، بالرغم من ذلك، لابد وان يتأمل التلقى الجماعى أيضا فى مظهره الإيجابى، تزيد الجماعية بلا شك من حدة التلقى. نشاهد التأثير نفسه فى مستويات أقل من الاتصال : المزحة المحصاة فى جماعة تحدث ضحكاً أكبر بشكل منقطع النظير أكثر مما يتصل بمخاطب وحيد. تتراكم وتعزز فى جماعات الارتكاسات الفردية مشكلة أمراً مثل إجابة متجانسة للحافز الاتصالى (.(79 ? 78 : Spang 1991

التلقى تجـربة ذاتيـة بينيـة. تهتم البـينيـة الذاتيـة بالأخص بالتـأويل والمشاركة بالحالات الذاتيـة، تحديدا لأنهـا غيـر مرئيـة. يكون تحـديد الحـالات الـذاتيـة فى أحيان كثيرة أكثر أهمية من موضوعية المعلومة عن العالم أو الحقيقة الخارجية. الآخـر هو كائن فـعـال، لا يتكهن به، نحـتـاج لمعرفـة نواياه وأهدافـه، العـالم، على النقيض، أكثر تكهنا، هو ما يوجد هناك. نحن كائنات اجتماعية، شديدة الخضوع إلى الآخرين، من ثم كان انشغالنا بتأويل الآخر أكثر من تأويل العالم.

يحقق المتلقى التأويل للعمل المسـرحى على أسـاس التـحفيـز والاتصـال الذى يرسله إليـه العـرض. التـحفـيـز، الاتصـال والتـأويل مـتـحـدين، يوحـد المتفـرج كل

المحفزات والعلامات فى خبرة أو تجربة إدراكية متعددة شاملة. لكن لا تنتج كل الأعمال والعروض التجربة نفسها، ولا تتبع عملياتها للتأويل الخطوات نفسها دائما. يحمى كل عمل فعلاً للتلقى والتأويل مختلف. يمكن أن تبقى إمكانيات التفسير مفتوحة بقليل أو كثير. للأعمال الكلاسيكية، تناقضيا، نص مغلق نحويا ولغويا، لكن موضوعاتها تكون مفتوحة جدا للتأويل. فى هذا تكمن معاصرتها الدائمة. من المعتاد تسمية هذه الظاهرة فى الأدب التباس، والتى تعتبر كملمح مميز للنص الأدبى. يسهل الالتباس العرض، بالقياس بأنه يثير دائما قراءات مختلفة للنص. لكن لا يجب نقل الالتباس بدون المزيد إلى العرض. لا يجب أن يترك للمتفرج مهمة حل كل الالتباسات لنص على نظام معين، حيث أن هذا هو جهد معرفى زائد يمنعه من الاستمتاع والتأمل لتعددية أخرى من العلامات المتنوعة التى يقدمها له العمل وبما يجب وان تقدم معنى ودلالة أيضا. التلقى فعل شامل يتطلب تراخاً معيناً وتهيؤاً متكاملاً ليستطيع الإدراك ووضع نظام فى كلية وتجانسية العلامات المسرحية. القاعدة التى سيتبعها المتفرج تقول لنا أن:"عندما يجد (المفسر) نفسه مع تعبير غامض، يعمل على استخراج التأويل ذات الصلة : الطريقة الأقل تكلفة للعملية (الأكثر ملائمة للمحيط المعرفى) وللذى يجلب له مزيد من تأثيرات سياقية أو معارف جديدة "(Gutierrez Ordo-nez 2000 : 60).

بالتوافق مع هذا، لا يجب إساءة استخدام الالتباس فى المسرح، من بين أمور أخرى لأن حل الالتباس هو عملية لا تمتص الانتباه والطاقة فقط، بل تتطلب وقت. فى القراءة نقيم زمن التلقى، لكن فى المسرح، الذى لا يمكن قطع حدثه، لا

يخضع ذلك الزمن إلى المتلقى. فى أية حالة، يبحث القارئ والمتفرج دائما عن الفهم والتماسك بواسطة عمليات من الاستدلالات، الاستباقات، الاستعراضات للماضى، جمع المعلومات، إلغاء المعلومة الغير هامة، إلخ. أحد النظريين لنظرية التلقى، W. Iser، يقول هذا بوضوح :

لقد ناقشنا عملية الأسبقية والاستعادة، ويجب علينا أن نضيف إلى هذا عملية الجمع لكل المظاهر المختلفة لنص لتشكيل التماسك الذى يسعى دائما القارئ للحصول عليه. بينما يمكن أن تتعدل التوقعات بطريقة مستمرة وتتسع الصور باستمرار، سيبذل القارئ الجهد دائما، رغم أنه سيكون فقط لاشعوريا، ليدمج الكل فى مخطط مترابط (١٩٨٧ : ٢٢٨).

يمكن أن يصل العمل، فى تطوره، إلى تشكيل معنى متماسك وهو أمر حتمي حتى يتورط المتفرج فى العرض. يدعم المتفرج وهم الخيال دائما حيث لا يتحتم عليه التخلى عن التماسك الداخلى للأحداث وعن تأويل دال للأحداث نفسها. ما يذكره W. Iser عن النص يصلح هنا للعمل الدرامى فى مجموعه:

معنى متماسك ومصاغ أمر أساسى لتعلم تجربة غير معروفة، بواسطة عملية الإبداع للوهم يمكننا دمجها فى عالمنا الخاص الخيالى (. . .)

فى التأرجح بين التماسك و"الروابط الغريبة"، بين الشعور المتورط فى الخيال ومشاهدته، لابد وان يوجه القارئ عمليته الخاصة المتوازنة وهذا هو ما يناسب التجربة الجمالية المقدمة من قبل النص الأدبى (١٩٨٧ : ٢٣١ : ٢٣٢).

التأويل عملية، بمساندة المعنى والمدلول للعمل، يمنحها المتلقى معنى. نذهب إلى المسرح لنؤكد أو لندحض عقائد، افتراضات أساسية. نحتاج إلى أعادة تسوية عقائدنا باستمرار، نحتاج إلى الاعتقاد فيما نفكر فيه، أن نثق ونتأكد من أفكارنا أن يعتمد عليها جزء كبير عن تأكيد أنفسنا ذاتها. نحتاج، بالإضافة إلى ذلك، إلى معرفة أفكار الآخرين، لأن ثقتنا أيضا تعتمد على معرفتنا أو عدمها لأفكار، عقائد ونوايا الآخرين. نذهب إلى المسرح لنتعلم كيف نتحرك فى العالم، كيف نفسره بشكل أفضل، كيف نفهم بشكل أفضل الآخرين وسلوكهم. نذهب مدفوعين من قبل الفضول والحاجة. التأويل، الفهم والتقييم هى عمليات مرتبطة ومتزامنة بطريقة معقدة.

من المستحيل الفهم بدون تقييم. لا يمكن فصل الفهم عن التقييم : إنهما متزامنين ويبنيان فعلاً كلياً. ما يفهم يقترب من العمل برؤية خاصة ومصاغة للعالم ، بوجهة نظره، من خلال أوضاعه. تحدد هذه الأوضاع بمقياس معين تقييم العمل، لكنها لا تبقى غير متغيرة تزامنيا : تخضع لحدث العمل الذى يجلب شيئاً جديداً دائما. شديد التفرد من خلال يقينية خامدة للوضعية لا تستكشف أى شئ فى العمل : سيظل عقائدى مع ما لديه بالفعل ولا يمكن إثراؤه. ما يفهم لا يمكنه استثناء إمكانية تغير أو أيضا رفض لوجهات نظره الخاصة المصاغة مسبقا وللوضعيات السابقة. يتحقق فى فعل الفهم الصراع، الذى نتيجته هى تغير وإثراء متبادل (Bajtin 1982 : 364).

بالنظر إلى الصفة المطلقة للعرض (زمن ومكان فريدين وغير متكررين)، من الصعب بناء عمل درامى بمعنى "مفتوح" أو "غير تام" كلية. بكيفية ما، لا يوجد

فى المسرح ؟أو لا يمكن أن يوجد- "عملاً مفتوحاً". ينفصل زمن ومكان الخيال عن الزمن والمكان الحقيقيين) وبهذا المعنى، عندما ينتهى عمل مسرحى، ينتهى بالكامل، لا يستمر إلى أبعد من ذلك. كل ما لا يحل فيه سيبقى للأبد بدون حل، فيما عدا أننا نبنى عرضاً آخر يستمر فيه ذلك الخيال، كما فى مسلسل تليفزيونى، بفصول. (حدث فى العصر الوسيط هذا، لكن مع ذلك، كان لعرض مسرحية الأسرار نهاية دائما :الحكم النهائى، تحديدا).

ما يجب وجوده بالضرورة نهاية منجزة لا يجب أن تفترض أن الصراع أو الموضوعات المطروحة تبقى مغلقة، منتجة، منجزة. مثل الحياة نفسها، فقط ينتهى ما يموت. الموت هو النهاية الوحيدة. نظريا، يمكن أن يستمر المتفرج متخيلا القصة الخيالية ويمنحها حلا فى حالة ظهورها على المسرح. هذا، بالرغم من ذلك، ليس أكثر من افتراض، ما يعتاد المتفرج فعله، بالارتباط بالصفة المغلقة لعالم الخيال المشهدى، هو أن يتركه كما هو، كما تم فى العمل. مناشدة أن يصبح المتفرج هو ما يكمل الخيال هو لجوء بلاغى، فارغ وفى أحيان كثيرة ما يظهر هو عدم قدرة الكاتب على تقديم نهاية متماسكة للمتفرج. يصل الحدث إلى نقطة لا يمكن حلها وحينها لابد وان يتركها فى مكان مستحيل الثبوت. إذا تم هذا عمدا، وليس من قبل عدم الكفاءة، فله معنى. إذا لم يكن الأمر هكذا، يظل العمل "منتجاً بشكل سيئ". يمكن أن يكون الثبات مدركا وحتى محتملاً قليلا، كما كان يحدث فى الغالب فى كوميديا القرن الذهبى، لكن يوجد شئ فى الديناميكية الداخلية لعالم الخيال المسرحى الذى يطلب نهاية، رغم كونها اصطلاحيا بشكل خالص وحتى اعتباطية.

ترك كل شئ فى توتر، فى تشويق، على سبيل المثال، ينتج الانزعاج فى المتفرج، يكشف كثيرا الصفة المتخيلة للعمل. يمكن أن يعطى الانطباع بأن العمل يمكن أن ينتهى بأية طريقة أو فى أية لحظة، وهذا يعنى انه ليس للقصة حياة خاصة، أن شخصاً ما، الكاتب أو المخرج، يمكن أن يفعل بها ما يريد. من الطبيعى أن يستطيع الكاتب حل العمل كما يرغب، لكن للعمل الدرامى مطالبه الخاصة و، حتى لا يلغى متعته الخاصة، ليس عليه أن يبرز صفته المتخيلة وضياع الحقيقة بإفراط، أى، القدرة على تدعيمها بذاتها، التواجد تبعا لحاجته الخاصة.

بسبب كل هذا، يمكن فقط أن يعد المعنى بشكل دائم تقريبا أو يبنى فى نهاية العمل، لأن عليه أن يوحد كلية العلامات. على مدى العمل، لحظة بلحظة، ستنتج إلصاقات للمعنى، لكنه لن يقدم كل المعنى قبل نهايته. لذلك توجد تعددية من الوسائل المسرحية حتى يتحقق التشويق، المكيدة وانتباه الجمهور، للحفاظ على الاهتمام مدعما على مدى العرض.

كل ما ذكرناه عن التلقى لا يجب أن يفهم على أنه الحاجة إلى تبعية العمل إلى الجمهور. الجمهور خاضع إلى ضغوط، صيحات، أذواق واتجاهات متغيرة. ليست وظيفة المسرح إرضاء الجمهور. ليس الانتباه لأفق توقعاته هو نفسه التكيف مع هذه التوقعات. أيضا يمكن محاولة تعديلها: "فقط يمكننا تفسير ما هو غير مألوف بواسطة إدراجه فيما هو مألوف، لكن يتحتم علينا أيضا تعديل ما نعرفه بالفعل بهدف تفسير ما هو جديد وما هو غريب" (Armstrong 1992 : 72).

ينبهنا Dario Fo إلى مخاطر إضفاء المثالية على الجمهور:

فى الغالب الجمهور مداهن أو موقر بشدة، يأتى الجمهور إلى المسرح فى أغلب المرات مشروطا أو مستعدا ببلاهة، يتقبل الجمهور غالبا صيحات مهووسة، لديه أفكاره الخاصة الثابتة، التى يصعب بلا شك انتزاعها بعرض (١٩٩٨ : ٢٢٠).

على كل من الكاتب، المخرج، الممثل أن يحسب حساب مقاومة الجمهور، بقدر مرونته نفسه. أيضا لا يفيد فى شئ الدفاع عن "عدم أدراك" الجمهور. المسرح، العمل الدرامى، لا يمكن أن يكون مشكلة فهم أبدا. نحن لا نذهب إلى المسرح لحل كلمات متقاطعة بل للرؤية ، للشعور، للاستمتاع ولمعرفة أو تعلم شئ جديد يمكن أن يساعدنا على تغيير حياتنا. فى توسيع حدود عالمنا وتحميسنا بإمكانية تغييره، بدءا من أنفسنا ذاتها. المسرح زائل، لكن تأثيراته تمتد لأبعد من العرض. هذه التأثيرات، كما ذكرنا، لابد وأن تكون مستحسنة بطريقة شاملة، إيجابية، ممتعة. [١٨]. يشكل التحفيز، الاتصال والتفسير حينها تجربة عاطفية وجمالية متكاملة.

من قبل ما كنا نؤكده على مدى دراستنا سيفهم الدور المركزى، الأساسى والحتمى، الذى نمنحه إلى المتلقى فى تحقيق العمل الدرامى. المتلقى المسرحى هو فى الوقت نفسه مستمع، متفرج، متأمل، مشاهد، جاسوس، حكم، ناقد، مفسر، مشارك، منعش، جهاز رنان، مكبر، مقص لكل ما يحدث على خشبة المسرح.

٩- فن التأليف المسرحي والنقد المسرحي

لمصطلح مؤلف مسرحى، الذى يشتق منه فن التأليف المسرحي، فى اللغة الإسبانية معنيان ليسا مترادفين تماما:كاتب للنص المسرحى وكاتب لفن المسرح لعمل مسرحى. يتعلق الأمر بمهمتين مختلفتين، بالرغم من أنه يمكن إنجازهما من قبل الشخص نفسه. من المناسب التمييز بينهما.

الكاتب المسرحى (أو المؤلف المسرحى) هو المسئول عن كتابة النص الذى يمهد الطريق للعرض. وهو المسئول عن النص دعائيا وشرعيا، ولذلك، فهو مالكه. لكن يمكن ألا يكون النص من اختلاقه تماما، بل:

– أن تأتى الفكرة الأصلية أو القاعدة الجدلية التى يكتب حولها النص من آخر(من رواية أو قصة، على سبيل المثال، أو من حدث واقعى).

– أن يتكون عمله من ترجمة (تعديل جوهرى) لنص آخر أصلى ليس هو كاتبه، وفى هذه الحالة لابد وان يوضح على ماذا يتكون عمله، أى أجزاء، أفكار أو فقرات قد أضافها أو عدلها.

– أن تكون مهمته مكونة فقط من عمل اقتباس (تعديل جزئى) لنص آخر، من إلغاء فقرات ـ أجزاء من الحوار أو الأحاديث– أو عمل بعض التعديلات المعجمية أو النحوية لتحيين أو إضفاء الطابع العصرى على النص، والذى يكون فى هذه الحالة أيضا مجبرا على إعلانه، أن يوضح أن التأليف للنص العام، ليس له.

بما أنه توجد حقوق قانونية حول الفوائد التى يحدثها نص مقدم أو منشور، من المناسب تحديداً فى كل حالة المشاركة التى قام بها كاتب ما أو مؤلف مسرحى حول نص ما. هذا ما يطلبه الجمهور المتلقى(قارئ أو متفرج)، الذى لا يجب وأن يكون مخدوعا أبدا أو مرتبكا فيما يتعلق بتأليف العمل أو تغيراته وتعديلاته.

يمكن استخدام المصطلح مؤلف مسرحى أيضا حتى نشير إلى كاتب التأليف لعمل مسرحى. لا يجب الخلط بين فن التأليف المسرحى والكتابة المسرحية. بافتراض الالتباس للمعنيين المشار إليهما، أنتوى إدخال فى اللغة الإسبانية المفهوم مؤلف درامى للإشارة إلى كاتب فن تأليف مسرحية ما. هذه الكلمة، بالرغم من ذلك، لا تنتهى لتكون مقبولة من جانب اللغة، ربما بسبب الشدة المفرطة بالشعور الصوتى والاشتقاق التشكيلى للغة الإسبانية.

فى التطبيق يمكن حل المشكلة بالتحدث عن "كاتب مسرحى" أو ببساطة عن المؤلف المسرحى، حتى نشير إلى عمل تأليفى مسرحى على وجه التحديد. يساعد نص السياق فى أية حالة على التمييز بين الكاتب الدرامى لنص أصلى، والكاتب الدرامى المسئول عن فن التأليف المسرحى لعرض مشهدى محدد.

نفهم فن التأليف المسرحى على أنه الدراسة والاقتباس لنص مكتوب مسبقا حتى يستخدم بفاعلية فى عرض مسرحى محدد. من بين الوظائف الممكنة التى يمكن لأعداد فن تأليف مسرحى التصدى لها لدينا:

١) البحث والاختيار لنص يستخدم لإبداع عمل، حدث، أو عرض مسرحى.

٢) يتأسس تثبيت النص على ما سيبدأ العمل به (بروفات، تصوير، أعداد).

٣) تكيف نص، أثناء عملية الإنتاج والبروفات، مع الواقع المادى للأعداد المشهدى الذى يبني، صانعا التغيرات الضرورية فى الحوارات وأحاديث الشخصيات، واضعا فى اعتباره الممثلين المحددين الذين سيؤدونه وكل العناصر التصويرية المقترحة.

٤) الدراسة "على المنضدة"، التوجيه والنقاش حول الموضوع، البنية، معنى النص ومدلول العمل، الصراع أو الصراعات، إلخ.

٥) التتابع لكل عملية التحويل أو المرور "من النص إلى العرض"، محللا المتناقضات والصعوبات، ومقدما اقتراحات أو حلول ملموسة.

هذه وظائف خاصة بالمؤلف المسرحى أو كاتب المسرحية. فى الغالب ليس لهذا العمل مسئول محدد ولا معرف، مختلف عن المخرج، المصور أو الممثلين. لا يبدو هذا "سياسة"ملائمة. بشكل دائم تقريبا يكون حينها المخرج هو المسئول عن كل ما نقوله هنا مما يمكن أن يكون مسئولية المؤلف المسرحى. لا نشك فى إمكانية اضطلاع مخرج عمل ما بهذه المهام وإنجازها بكفاءة تامة. بالرغم من ذلك، يبدو لنا من الأفضل أن يوجد شخص يركز أو يتخصص فى هذا العمل، الشديد الأهمية. ربما تكمن المشكلة تحديدا فى ذلك، فى أنه لا يعتبر هذا العمل ضروريا. نحن نظن أنه على النقيض تماما وننسب جزءاً كبيراً من مساوئ المسرح

الحالى إلى نقص الاعتراف أو عدم وجود تلك الهيئة، الخاصة "بكاتب المسرحية، فى عملية الأبداع والإنتاج المسرحى.

ندافع، عندما نحلل النص المسرحى، عن الحاجة إلى نص وسيط بين النص الأصلى والعرض. سنضيف الآن أنه من المناسب، بالإضافة إلى ذلك، عمل من الوساطة العامة التى تستخدم كجسر بين النص والعرض. يؤثر هذا العمل ليس على النص المذكور بخاصة فقط، بل على كل عملية الإبداع، الإنتاج وعمل أخراج العمل المسرحى، حيث لابد وان يستخدم الرأى الأساسى للكاتب المسرحى كحافز للتقصى التطبيقى ويساعد على تجسيد العمل، جالبا معايير من التحليل، التفرقة والاختيار بين الإمكانيات المختلفة التى ستظهر على مدى البروفات والارتجالات. من الطبيعى أن يضطلع المخرج بهذه المهمة، لكن يمكن ان يختلف ويتخصص. بالنسبة للمخرج يلقى على عاتقه مهمة اتخاذ القرار على مدى كل العملية فى الخطوات التى يخطوها، إيقاع العمل، وفى النهاية، يكون من يأخذ كل القرارات الأخيرة. ليست مهمة صغيرة. عليه أن يضطلع بالمسئولية الكاملة للعمل. هل هذا يتعارض مع مهمة المؤلف المسرحى التى نعرفها هنا؟لا تبدو لنا أعمالاً متعارضة، الخاصة بالمخرج والمؤلف المسرحى، بل إنّ الاثنين ضروريان ومكملان لبعضهما. تحقيق تكامل متناغم ومنتج "لأدوارهما" سيجدى فى تقديم دافع تجديدى للمسرح.

لذلك فإن لمصطلح التأليف المسرحى، معنى تطبيقياً نرغب فى استرداده. لكننا نرغب أيضا فى الدفاع عن المفهوم كنظام أو مادة للدراسة، بهدف خاص ومحتويات محددة.

ننطلق من تأكيد من الصعب تفنيده:"تكون الخاصية الأساسية لنص تابع محدودة ولا تنضب بالقوة"(.(Armstrong 1992 : 38النص والعمل المسرحى تابعان، بمعنى، ليس لهما تفسير واحد، مغلق، صحيح وصالح. بهذا المعنى، كل عمل درامى"لا ينضب بالقوة" بخصوص تفسيره وعليه، فيما يتعلق بإمكانياته على العرض أو التصوير. بالرغم من ذلك، لقد كررنا هذا بالفعل، توجد تفسيرات غير مشروعة، غير منسجمة مع قصد العمل، غير مترابطة مع موضوعه، غير مقبولة لأنها تمنع الاتصال أو الفهم، إلخ. بالكيفية نفسها ليست كل تفسيرات نص ما صالحة، أو صالحة تماما، وليس كل تحقيق مشهدى صالحاً أيضا أو صالحاً كذلك. وعليه، توجد إعدادات غير مقبولة، عروض مرفوضة. يعود إلى المؤلف المسرحى، قبل الافتتاح وأثناء عملية البروفات، مهمة التحليل والتقييم لكل البدائل التى تنشأ من جانب الممثلين، المصورين، الموسيقيين، إلخ. لأنه يوجد فن تأليف مسرحى لكل ذلك. يمكننا التحدث بتخصيص عن "فن تأليف الأداء"، "فن تأليف التصوير"، "فن تأليف الفضاء الصوتى"، إلخ، حتى نشير إلى العلامة التى تستخدم فى كل حالة، نحلل معناها، ارتباطها بموضوع العمل، تماسكها الداخلى، إلخ. ليست هذه المهمة مساوية للمهمة الخاصة بإبداع أو عرض شكل من التفسير لشخصية ما (وهو ما يتصل بالممثل والمخرج)، أو الخاصة برسم وإبداع منظر(ما يرتبط بمصمم المناظر)، إلخ. يحلل فن التأليف المسرحى كل التشفيرات والعلامات المسرحية، يقيّم معناها ومدلولها، اعتبارا من النص، ليرى كيف يجسد ذلك النص ويتحقق فى العرض المسرحى. لا يقترح نصاً وبعد ذلك يتجاهله بالكامل، تاركا مهمة "مروره" على المسرح حصريا فى أيدى المخرج. لا يقدم المؤلف المسرحى، بالرغم من ذلك، مقترحات حول أداء الممثلين، ولا حول فن

التصوير، ولا حول الإخراج، بل يقدم ما يحلل كل العملية ويقيمها، بحبكاتها وأفكارها إلى المخرج حتى يقرر بعد ذلك ما يظنه أفضل. المؤلف المسرحى مساعد، شخص يزود بالمعلومات والنقد الداخلى الدائم حول كل عملية الإبداع. كما أنه ليس المسئول عن الأعداد (المسئول هو المخرج) يوجد فى وضع مثالى حتى يقيّم ويحلل بحرية تامة كل العناصر فى اللعبة. يجب وان تكون مهمته مقدرة بشكل كبير من قبل الجميع، حيث إنها نظرة خبيرة وهامة بكل العملية من خلال الداخل، ولكن فى الوقت نفسه حرة وقاصية، قادرة على التزويد بمعلومات، آراء وتقييمات يصعب بشدة على من يتورطون بطريقة مباشرة تحقيقها.

لذلك فإن فن تأليف المسرحيات نظام يحاول دراسة الأعمال المسرحية تبعا لترابطها، بنيتها وتركيبها، بالقدر نفسه لما يشير إلى النص مثل العرض. يدرس تأثيرات عرض مسرحى، يعرف الآليات المشروعة والغير مشروعة للنص، يكتشف الإمكانيات المتضمنة لعرض فى العمل نفسه. لذلك يمكن دراسة أعمال محددة-نصوص وعروض-، وأيضا وضع مبادئ عامة، تعريف المناهج والأساليب لتحليل أكثر فاعلية. يتصل بفن التأليف المسرحى دراسة الأنواع الدرامية، على سبيل المثال، أو الأنواع التأويلية التى نتحدث عنها فيما يختص بالممثل والشخصية، أو عمل دراسات مقارنة بين الأعمال والأنواع، إلخ. كملخص، نستطيع التحدث عن فن تأليف مسرحى شامل أو نظري وآخر تطبيقى أو مطبق. يبدو مكانه الأبيستمولوجى والأهمية التطبيقية داخل النظم المسرحية غير قابل للنقاش.

ليس كاتب، مؤلف مسرحى وفن التأليف المسرحى، لذلك السبب، كلمات غير مجدية أو يمكن الاستغناء عنها داخل الحدث المسرحى، حيث إنها تلمح إلى حقائق أهميتها داخل العملية الإبداعية والإنتاجية للعمل الدرامى أساسية، وليست تزيينية أو إضافية فحسب.

لكن إذا كان لا غنى عن التحليل الدرامى، نظريا وتطبيقيا، داخل العملية المسرحية، ليس هذا أقل من النقد المسرحى. نضمن المهمة النقدية، بقدر فن التأليف المسرحى نفسه، داخل العملية الشاملة لتحليل العمل الدرامى وأيضا، كجزء من نظرية شاملة ونقدية للمسرح. ستبقى دراسة الحدث المسرحى غير تامة بدون بناء المكان والوظيفة للنقد. لا يوجد مسرح بدون نقد :هذه هى وجهة انطلاقنا. لا نستطيع إلغاء عمل الناقد للنشاط المسرحى بدون أثارة تشويه خطير فى كل العملية الإبداعية وتلقى العمل المسرحى.

منذ جذور المسرح فى اليونان، يشكل النقد جزءاً أساسياً من الحدث المسرحى. حيث كان يتم منح جائزة لأفضل تراجيديا، ولذلك كان يقرر ديموقراطيا بين مجموعة من "النقاد" أو المسئولين عن تقييم الثلاثية، اسم الكاتب والعمل الفائز. كان الجمهور، من جانب آخر، يمارس دائما عمل نقد مباشر أو عفوى، تقريبا دائما بشكل بديع وقاس أيضا. كان لهذا النقد حتى وقت قريب الوظيفة ذات الأهمية البالغة فى إعلان استحسان أو عدم استحسان الأغلبية أمام عمل وأدائه من قبل الممثلين. وبالرغم من المبالغة وسوء الاستخدام الذى كان يتحقق فى بعض الأوقات، إلا أنه كان تطبيقاً مفيداً وضرورياً، أفاد خلال قرون فى تحفيز خيال الكتاب، الممثلين والمخرجين، وكان تعبيراً واضحاً عن

المنفعة الضخمة التى يحدثها المسرح. لم يكن المسرح نشاطاً تافهاً يترك الجمهور غير مبال، ويجبره على "الحفاظ على الرسميات"، كما لو كان يحضر قداس أو جنازة. لم يكن للجمهور أى التزام لأن "يكون مهذبا"عندما لا يعجبه شئ. "غضب الإسبانى الرزين " الشهير لا يجب أن يفهم على أنه بوادر من الوحشية، نقص التعليم، الثقافة أو الذوق، بل مثل ما كان فى حقيقة الأمر شغف بالمسرح.

تغيرت اليوم، بالرغم من ذلك، الاتفاقات حول سلوك الجمهور جذريا حتى النقطة التى تتحول فيها، بالتوافق مع نوع معين من المسرح، إلى أكثر التعبيرات المهذبة للملل وخمود الهمة. اليوم يبدو أن القاعدة السائدة هى أنه يتم الذهاب إلى المسرح "للتصفيق و/أو لالتزام الصمت". فى نشرة "مهذبة"، موزعة بكثرة لا تفعل الكثير بين المدارس، وضع المركز الدرامى الوطنى بطريقة واضحة هذه القاعدة، مقدمها بقليل من التزام المنجز. لابد وأن يكون الذهاب إلى المسرح-يقرأ فى ذلك الكتيب-"بتأنق" وفى نهاية العمل، إذا نال الإعجاب، لابد من التصفيق وعليه الإقرار بعمل الممثلين، إذا لم يرق الجمهور، فهناك احتمالية "عدم التصفيق" و"التزام الصمت". لكن إذا كان الجمهور معتادا على الصمت-أو، الأفضل، إذا جعله يعتاد عليه-، فهذا هو أكبر دافع حتى لا يلتزم النقد الصمت ويمارس عمله بعلانية.

فى أحيان كثيرة نهضت فى مواجهة النقد العديد من الأصوات، ليس ببراهين جادة دائما. أحدها، خداعى وغوغائى، ما يصرح بأنه يجب دائما الاعتراف، على الأقل، بجهد الممثلين وباقى فنى المسرح حيث إنه، بفضل إهدائهم السخى نستطيع نحن حضور سحر المسرح. من المعتاد تكملة هذه الحجة بالأكثر رأفة فى

الصفير، التخبيط، الصراخ أو عدم التصفيق لعمل مسرحى وهو "إلقاء الحجارة ضد المسرح الخاص". من يصفق لهم فى النهاية وهم الممثلون، "يرتزقون من عملهم كأى عمل آخر"، ولا أحد يستحق أن يصفق له أو يضرب لينجز عمله على أفضل وجه ممكن، كما يفعل بلا شك كل الممثلين. المناقض هو "الغير مهذبين" و"الجاحدين". ما يلتمس باللجوء إلى الاحترام نوع من التصفيق الغير مشروط.

لكننا نظن انه لا يوجد علاج أسؤ ولا إجراء أكثر سخفا "لمساعدة المسرح" من إسكات النقد، إفساده أو إلغائه من المسرح، بدءاً من نقد الجمهور. بالنسبة لجمهور يتهم بعدم الحضور إلى المسرح و، إذا حضر، يجبر أو يعتاد على الصمت، على قمع غضبه، على عدم التعبير عن الملل أو الضجر المميت الذى يمكن أن يحدثه عمل مسرحى به، يكون مدعوا جسديا ونفسيا إلى عدم الحضور ثانية إلى المسرح. تعقيد الجمهور، بالإضافة إلى ذلك، بعدم الفهم أو عدم معرفة تقدير إعدادات مزعومة، غير مفهومة أو غير معقولة، الشئ الوحيد الذى يظهر لنا هو غرور كتابه، الأمر مثل الطلب من الأغلبية أن تصرخ"يعيش المسرح الميت!"، بالكيفية نفسها التى كان يصفقون بها التابعين لقصة روعة ذلك الزى الذهبى الغير مرئى الذى كان يرتديه الملك العارى.

يوجد بين البراهين الجادة ما يعمل كمرجع "للنقاد"، معلنا عدم كفاءته، هلاوسه وسوء استخداماته. لمن يعتقد هذا الحق فى بعض الحالات. لكن لا عدم ثقافة الجمهور، ولا تحفظه الممكن، ولا إعجابه بما لا يفهمه ولا يستمتع به، ولا ظلم بعض النقاد، لا شئ من ذلك كله يمكن أن يعمينا حتى درجة عدم الاعتراف الضرورى، المفيد فى العمل الذى لا يمكن تقديره لنقد حر، جدلى، ذى حكم جيد

وآراء، مستقلة، متحمسة ومتزنة فى الوقت نفسه. بدونها يفقد المسرح بسهولة اتجاهه. لا يوجد عدو أسؤ لمسرح من الافتقار إلى النقد المتعقل.

لقد دافعنا عن الحاجة إلى النقد، سنتعرض الآن إلى تحليل وتعريف هدفه ووظيفته.

لقد وضع U. Eco 2000 سلسلة من المقدمات فيما يتعلق بما يسميه هو "حدود التفسير" للنصوص الأدبية، التى يمكن أن تفيدنا جيدا فى التوجه حتى نؤسس الهدف والمعنى للنقد. لقد ذكر جزءاً من المبدأ، لمرات عدة على مدى دراستنا، عن أنه ما من رسالة يمكن أن تعنى "أى شئ". يمكن أن يدل نص على العديد من الأشياء، لكن يوجد أشياء لا يمكن أن تصبح دالة. كل تعبير، بالإضافة إلى ذلك، له معنى حرفى. يمكن أن يتعدل ذلك المعنى الحرفى خالقا معنى جديد، لكن لابد وان يضع فى اعتباره الثقل المبدئى لذلك المعنى "الحرفى". يمكن لأى متلق، من جانب آخر، أن ينتج معانى، لكنه سيفعله دائما بالتوافق مع القيود التى يقيمها النص نفسه. يعطى كل نص(يحوى)تعليمات من أجل إنتاج المعنى. سيكون شيئا، لذلك، استخدام نص وشئ آخر تفسيره. بنص يستطيع متلق أن يفعل ما يحلو له، يبنى المعانى والمدلولات التى يريدها : ذلك هو استخدام النص. لكن شيئاً آخر هو تفسيره، من أجل من يتحتم عليهم تقبل القيود التى يفرضها النص نفسه. ليس النص مجرد حافز فقط للانسياق التأويلى. وحيث نقول نصاً يمكننا إضافة عمل أو عرض.

النقد المسرحى هو تفسير موضوع لعمل مسرحى. هدفه هو كشف محتوى ومعنى العمل (للنص والعرض)، تحليل عناصره الأساسية لإبراز ترابطه، تماسكه، الإيقاع وقيمه الشكلية، الجمالية(عمل التفسير، بناء المكان والزمان، إلخ). إذا لم تنجح المسرحية، سيتحتم على النقد إعلان وإظهار نقص ترابطها، تماسكها وإيقاعها، أخطائها الشكلية. لذلك كله سيحتاج إلى تعريف موضوع العمل، عمل تفسير لذاته، كيف يظهر ويتصل على مدى العمل.

النقد هو الأعداد لتفسير يساعد على شرح وفهم العمل فى مجمله. يحلل ببيانات وبراهين، يفسر بمعايير وتقييمات. لا يوجد نقد بدون معايير، لا يوجد تقييم بدون قيم يعتقد بها. مهمته ليست الحكم، بل التحليل، التفسير والتقييم. لا يزعم، لذلك، وضع التفسير الصحيح والوحيد للعمل، بل تفسير صحيح وصالح. يمكن، بالإضافة إلى ذلك، أن يشير أو يصف بعضاً من التفسيرات الغير مقبولة، تلك التى هى غير متوافقة مع الموضوع والمعنى العام للعمل. يمكن أيضا أظهار السبب لبعض التفسيرات الأكثر شيوعا أو قبولا لدى أغلبية الجمهور. يفسر التفسيرات، يشرح كيف ينتج النص أو العمل تفسيرات محددة.

لذلك، لا يرقى الناقد، لمقام قاض، لا ينجز أحكام تحقيقية، رغم أنه يكون مجبرا على القيام بعمله من خلال عمود صغير صحفى. يقيم الناقد ويقدم تفسيراً برهانياً عن المسرحية وعمل مبدعيها (كاتب، ممثلين ومخرج، بالأخص).

كمتلقى، يوضع الناقد فى مكان المتفرج المثالى:بدون تحيزات، بتيسير كلى نفسانى، مفتوح لكل ما هو جديد، مستسلما إلى المتعة التى يحدثها العمل. بعد

ذلك يحلل التأثيرات التى أحدثها العمل به. ثم يبدأ عمله الحقيقى، الخاص بفهم معنى العمل والتأثيرات التى تحدث فى غالبية المتفرجين، وليس لتقديم هذه النتائج بدون المزيد بنوايا خيرة أو شريرة، بل لشرحها.

يستجيب كل تفسير إلى افتراض أو حدس لمعنى. لابد وأن يوظف العمل ككل عضوى يؤكد أو يرفض ذلك الافتراض. هكذا يعمل الناقد.

لا يجب أن يستسلم الناقد لافتتان التفكير أو علم الجمال "الجمالية"، أى، لا يقدم عن طيب خاطر كل ذلك الذى لا يستطيع شرحه أو كل ذلك الذى يبدو غامضا ومريكا بالنسبة لنا. لا يجب أن يسقط فى إغراء الذاتية أو النسبية المطلقة، ذلك الذى لا يجرؤ على تقييم أى شئ لأن كل جدلية فى العمق ليست أكثر من "رأى ذاتى". أمر إنه لا يكون معنى موضوعياً ونهائياً للعمل، ليس هو تأكيد أن كل معنى ذاتى. لقد ذكرنا أن التفسير الجيد يتأسس على بعض من المعانى الممكنة للعمل، تلك التى يحتويها العمل فى بنيته الخاصة وفى معنى العلامات التى يتكون منها. يتحدث U. Ecoعن مبدأ "التجاوب العالمى"، الذى يمكن به أن يحيل كل شئ إلى أى شئ آخر مؤسسا على اشتراك ما ممكن شكلى (قياسى، أستعارى، مجازى، رمزى أو متناقض، تجانس، مصادفة غير متوقعة أو جزئية فى مظهر ما شكلى، إلخ). فى الفن من السهل جدا التصديق على هذا المبدأ من التجاوب، العدوى أو العلاقة العالمية لمفاهيم، تعبيرات، أشكال، موضوعات، بنيات، إلخ، لتأسيس تفسير. لكن توجد متشابهات اعتباطية وعلاقات طارئة بشكل خالص ليس لها أية قيمة تفسيرية. لذلك، يميز U. Eco بين "التفسير السليم"، الذى لا يجبر التشابه أو القياس، وبين "التفسير

الذهانى"الذى يرى سر وتآمر المعنى فى كل شئ تقريبا. لا يجب أن يتحول عمل النقد إلى ممارسة لاختلاق أدبى، إلى تلاعب بالألفاظ، إلى استعراض لاستدعاءات وعبث خطابى. وحتى إلى أداة للسيطرة أو للهيمنة للحفاظ على افتراض حالات من التميز أو التمييز العقلى.

نقول، أن النقد لا يظهر المعنى الأكيد للعمل، المعنى الذى يجب أن نمنحه إلى عمل، بل كيف تتولد المعانى الكثيرة والمتعددة التكافؤ لعمل ما، أى علاقة توجد بين تلك وهؤلاء المعانى يمكن أن تكون الأكثر قبولا. يبحث النقد عن الفهم والمعنى، متجاوزا مراتب ذوق حسن أو سيئ، يذهب لأبعد من التذوق أو عدم التذوق. يتوسط بين التفاعل أو النقد العفوى للجمهور والإعداد المتزن لمغزى محدد للعمل. لا يحاول النقد تقديم معنى حقيقى للعمل، بل معنى له معنى. كما يقول R. Barthes:

لا يبحث النقد عن حقيقة العمل، العمق، الترجمة الحقيقية أو المضبوطة، لأن "العمق" هو الفاعل نفسه، بمعنى، غياب : كل استعارة علامة بدون عمق، أنه ذلك البعد للمدلول هو ما تحدده العملية الرمزية، فى وفرتها :يستطيع الناقد الاستمرار فى استعارات العمل فقط، لا أن يختزلها :مرة أخرى، إذا كان يوجد فى العمل مدلول "مستتر" و"موضوعى"، فلن يكون الرمز أكثر من استبدال، ليس الأدب أكثر من مواربة وليس النقد أكثر من فقه اللغة. من العقم حمل المسرحية من جديد إلى ما هو واضح بنقاء، لأنه حينها لن يوجد فى الحال أى شئ أكثر من التحدث ولن يصبح من الممكن أن تتكون وظيفة المسرحية من طبع الشفاة على من يقرءونها، لكن بالكاد من غير المجدى البحث فى العمل عما سيقوله

بدون أن يقوله وافتراض أن به سراً أخيراً، لن يكون أيضا أى شئ غير إضافة، عند اكتشافه ١٩٨٣ : ٧٥).

لا غنى عن النقد المسرحى، بسبب كل ما قلناه، من أجل أعادة أحياء وتحفيز الظهور لما هو أفضل على المسرح. قال Oscar Wilde أن " بدون روح ناقدة لا يوجد أى إبداع فنى يستحق ذلك الاسم" وان "ليس النقد انعكاس الفن فقط، بل تحوله. يخلق الفن نموذجاً مثالياً للحياة، يخلق الإبداع نموذجاً مثالياً للفن " (Si-liunas 1995 : 45).

فن التأليف المسرحى والنقد المسرحى، كأنظمة نظرية وكتطبيقات فى خدمة العرض وتطور الفن المسرحى، لا يمكن أن يمارسا بالكامل بدون أساس نظرى صلب. أحد وظائف النظرية المسرحية هى الخاصة بالاستخدام كدعامة وركيزة للعمل الدرامى والنقدى. لذلك ربطنا هنا بين فن التأليف المسرحى، النقد والنظرية المسرحية. بالرغم من أنه كان فقط من أجل هذا السبب، الذى سيكون مبررا لجهدنا لتثبيت القواعد لإعداد نظرية عن المسرح[١٩]

الهوامش

١- "ما يمكن أن يظهر، لا يمكن ان يقال"، نقرأ فى Tractatus للكاتب(Wittgenstein (1989 : 4- 1212 و "ما لا يمكن التعبير عنه، موجود بالتأكيد. ما يظهر، هو الرمزى"(٦- ٥٢٢). نظن أنه يشير هنا إلى تفرقة بين الأفعال الرمزية أو الدالة-والتى-لنفس السبب، يمكن أن تقال، تترجم إلى اللغة المقترحة- والأفعال الغير قابلة للاختزال إلى معنى وأنها، لذلك، لا يمكن أن تقال. فى المسرح يوجد كلا النوعين من العلامات، لذلك كل عمل سيكون دائما شئ "غير قابل للتعبير" أو "لا يوصف".

٢- بين أن يظهر وأن يدل جوهرى فى المسرح ولا نرغب فى أن يدرك فهم موقفنا على أنه دفاع عن المعنى فى مواجهة إظهار العلامة. على العكس، ما نرغب فى توضيحه هو أنه لا يجب حل هذا الشد لا بإلغاء المعنى ?وهو ما يكون مستحيلا ويؤدى إلى إرباك المتفرج-، ولا إلى إلغاء الإظهار وتأثيراته المباشرة(النشاطية، البيولوجية، المحفزة)، على هامش المعنى. ما يفهم من خلال هذا المنظور، هو أننا لن نكون قادرين على الموافقة على ما يقوله I. Reguera فيما يتعلق بالأفكار الجمالية الخاصة بـ : Wittgenstein(1999 18:

"البقاء فى الصورة نفسها، فى الكلمة نفسها، ليس شيئا معطلا للتحقيق الجمالى:أنه ببساطة لا يذهب إلى ما وراء عالم ميتافيزيقى داخلى غير مؤكد، إنه التغاضى عنها كصور أو كلمات لشئ. إنه ما يجب فعله:البقاء فيها، وهو ما يعنى إلغاؤها فى معناها التقليدى. البقاء فيها هو، كذلك، عندما تلغى، البقاء فى الأفعال والتطبيقات التى تدعمها، التى تكونها فى حقيقة الأمر(أفعال اللغة). الأفعال والارتكاسات الفنية، ليس الكلمات والصور، هى، أيضا، هدف علم الجمال. لعلم جمال محلل. لا توجد لا الكلمة ولا الصورة هناك لتنتج تأثيرات ولا أى معنى. إنها ما هى ولا شئ آخر".

سيتحتم علينا التحدث، وفقا لما يحدث على المسرح، عن مادية العلامة(المدلول) فى مظهرها السابق-اللغوى، أى، قبل أن تصبح دالة. لما يدرك تأثير مباشر بسبب الحدث البسيط بوجوده هناك، فى المسرح، فى مكان مميز. سيكون للتعجب والصمت تأثيرات جمالية مباشرة منتجة من قبل العلامات والجشطالت قبل أن تدمج فى المعنى العام. نذهب إلى المسرح، فى المقام الأول، "لنتأثر" بما نراه.

٣- فى الغالب نجد نصوصاً تؤدى فيها صعوبة التحليل للعلامة المسرحية إلى صيغ مريكة أو قليلة الفاعلية، كالتى يقدمها T. Kowzan لتعريف وحدة تحليل العمل المسرحى:"الوحدة السيمولوجية للعرض هى قطعة تحوى كل العلامات المرسلة تزامنيا، قطعة دوامها مساوى لما للعلامة ذات الدوام الأصغر"(١٩٩٧ : ١٥٢). أيضا، عندما يصف Kowzan التشفيرات ١٣ للمسرح لا نفهم بأى معيار يفعل هذا، حيث إن العلامات لتلك التشفيرات ليست فقط متغايرة فيما بينها، بل أن البعض تستطيع ألا تكون متحفظة(الحركة، الضوء أو النبرة، على سبيل المثال)، وهو ما يصعب بشكل كبير تعريفها الدال. بما أن عملاً مسرحياً، بالإضافة إلى ذلك، يستطيع ألا يستخدم جزءاً كبيراً من هذه التشفيرات وأخرى تظهر تشفيرات أخرى مختلفة عن هذه ١٢ المشار إليها، تبدو لنا التفرقة مريكة بقدر عدد التشفيرات الموضوعة نفسها.

٤-كما سنقول لاحقا، تشكل المكونات الست التى نميزها فى العلامة(الدال، الإظهار، المعنى، المرجع، المدلول والمعنى)كلية دالة لا تتجزأ، رغم كونها محللة. إظهار "الجسد الدال" يظل مستغرقا فرعيا فى "العلامة الجسدية" مثل: "العنصر الأولى لعرض مسرحى (. . .) يكون مقدما من قبل جسد بشرى يظهر ويتحرك. جسد بشرى يتحرك يظهر كأنه حقيقى(. . .). بالرغم من ذلك، يتأصل العنصر الدال للمسرح فى أمر أن

هذا الجسد البشرى ليس بالفعل شئ بين أشياء لأن شخصاً ما يظهره، يقتطعه من سياق الأحداث الحقيقية، ويبنيه كعلامة، مبنيا كدوال، فى الوقت نفسه، الحركات التى تنجز والمكان الذى تدرج فيه"(Eco 1975 : 96).

-5الكتاب الذين يتحدثون عن معنى العلامات كثر(أفكار، تعبيرات، نصوص، وأيضا أفعال وحوادث)، لكن بدون فعل التحديد الذى نضعه هنا عند تمييزه عن الدال والمدلول. أيضا " :J.Lotmanعندما نقول "هذه واقعة دالة"، أو نؤكد بصدد حدث "لا تهتم، لا تعنى شيئاً" فإننا نؤكد أن "لها معنى" لإدراكنا هى مرادف "لها قيمة" أو أيضا "لأنها موجودة" (١٩٧٩ : ٤٣). أيضا Ch. Morris (1974 يتحدث عن "القيمة المؤثرة" للعلامات، بالقياس بأنها تبرر تصرفات تفضيلية.

٦- يكشف المسرح الاعتباطية والاصطلاحية للعلامة، بالقياس بأن، بتحديدات معينة، فى المسرح أية علامة يمكن أن تدل على أى شئ(حدود بمعنى أن العلامات المتحدة بمدلول- كلمات وأيقونات، على سبيل المثال- يجب أن تلغى ذلك المدلول حتى تعنى شيئاً آخر). ما يبدو مستحيلا هو أن تتوقف العلامة عن أن تكون دالة، أو ألا تعنى شيئا.

٧- يقدم (J. M. Pozuelo Yvancos (1997 : 228- 260لتفسير يعكس استخدام هذين المفهومين ويسمى، مقلدا Tomachevski، نسيج على الترتيب المنطقى-الزمنى للأحداث وحبكة على الترتيب الفنى المشاهد فى العمل. نحن نظن أن هذا الاختلاف الاصطلاحى يفتقر إلى الأهمية.

٨- رغم أمكانية التطابق، فإن الشكل الخالص والشكل المادى ليسا الشئ نفسه. الشكل الخالص هو الشكل الحسى المنقى، تعبير عن خلاصة شئ ما، إعلان عن المحتوى بدون إضافات أو زوائد. علاقته بالمحتوى مدركة(الشعر الخالص لـ J. Ramon Jimenezعلى سبيل المثال). يذيب الشكل المادى حدود الشكل حتى نقطة عدم الحفاظ على علاقة مباشرة(مرئية، مدركة) مع المحتوى. لاكتشافها لابد من تحقيق عملية ذهنية، تفسير. لقد اكتشف الفن المعاصر القيمة الجمالية للشكل الخالص والشكل المادى. بالرغم من ذلك، لا يتحتم علينا الخلط بين شكل مادى وشكل خالص وشكل فارغ، شكل بدون محتوى، وهو ما يفسح المجال إلى الشكلية الجمالية، تيار يبرز الشكل غير مبال بالمحتوى.

٩- نفضل استبدال المصطلح "الظهور على المسرح" بـ"الإخراج" أو "الإعداد المسرحى".

١٠- لا أحد مثل D. Mametكان أكثر وضوحا فيما يتعلق ببعض الأخطاء حول صفة الشخصية ومهمة الممثل. " لا يحتاج الممثل "التحول" إلى الشخصية. بالفعل، تلك الجملة لا تعنى شيئا. لا توجد شخصية. فقط توجد بعض الجمل فى ورقة. توجد بعض الأسطر للحوار التى يجب وان تكون مقالة من قبل الممثل. عندما يقولها بصدق، فى محاولة للوصول إلى الهدف المعلن بقليل أو كثير من جانب الكاتب، يتوهم الجمهور شخصية على خشبة المسرح. حتى يصدق ذلك الوهم، لا يتحتم على الممثل أن يحتمل لا شئ إطلاقا"(١٩٩٩ : ١٦). وبعدئذ:"تعليم مؤسس على البحث عن بواطن "بالعاطفة" المفترضة، رغم أنه ربما يفعل هذا بدوافع صادقة، فقط يجهزكم لتكونوا محتالين. لا يتحتم على ممثل أبدا البحث عن البواطن"(١٠١).

١١- تذهب الحاجة إلى التطابق فى الكثير من الأحيان إلى ما وراء الشخصية وتنتقل إلى الفنان، الذى يتقمصها. يؤدى الممثل والممثلة اليوم وظائف رمزية داخل ثقافتنا كتعبير مثالى عن حرية وحدة الحياة التى تبدو غير مخترقة من باقى المواطنين. تنشأ مخادعة الفنان من الرومانطيقية ولها معنى غامض:تقدم من جانب التمرد ضد المجتمع المقموع، ومن جانب آخر تستخدم للتصعيد والفهم للمنطق المجنون للإنتاج الرأسمالى.

١٢- "لا توجد تجربة نضرة وجديدة بدون مكان خالص، بكر، يأويها" (Brook 1994 : 12).

13- من أجل دراسة لتطور الفضاء المعماري المسرحي، منذ عصر الباروك وحتى أيامنا، وتأثيره على أسلوب العرض والتأويل، انظر Mackintos 2000. لنتائج دراسته ذا اهتمام خاص (الفصل ١٢، الصفحات ١٤٣ حتى ٢٦٥)، مثل: "نادرا ما يقدم المسرح الجيد فى قاعات كبيرة" (صفحة ٢٤٣)، "بدون نطاق معمارى محدد، مكان "حر" ليس مسرحا، بل بالأحرى مستودعاً" (صفحة ٢٦٠)، "كثافة الجمهور، بالإضافة إلى حجم قاعة الحضور، عناصر حيوية للمعمار المسرحي" (صفحة ٢٦١)، "تكون بعض المقاعد الغير مريحة للجميع أكثر فاعلية لإنتاج إجابة أكثر تركيزا للجمهور من بعض المقاعد المريحة" (صفحة ٢٦٢). أو "الغرض الأساسى للعمارة المسرحية هو التزويد بقناة حتى تتدفق الطاقة" (صفحة ٢٦٣).

١٤- "حتى يوجد اختلاف بين المسرح واللا مسرح، بين الحياة اليومية والمسرحية، من الضرورى أن ينتج فهم للزمن الذى لا ينفصل عن تقوية للطاقة" (Brook 1994 : 41).

15- "ليس للمسرح صلة بالمباني، ولا بالنصوص، الممثلين، الأساليب أو الأشكال. توجد خلاصة المسرح فى تسمية غامضة "الزمن الحاضر". "الزمن الحاضر" مدهش. (. . .) عندما تتفكك هذه الذرية للزمن، يجد كل الكون محتوى فى صغره اللامتناهى" (Brook 1994 : 97).

16- لا يمكن تجنب الصراع بين الكتاب، الممثلين والمخرجين فى المسرح. نتحدث أيضا عن "مسرح الكاتب"، "مسرح الممثل" و "مسرح المخرج". يدرس الأدب الدرامى "مسرح الكاتب". كان "مسرح الممثل" خاصاً بالقرن التاسع عشر، حيث كان الممثل الأول الشخص الأكثر تميزا، وهو ما أفسح المجال إلى تبعيات وتحديدات مفرطة. فى القرن العشرين ينشئ ما أسماه البعض بمبالغة "استبداد المخرج"، الذى لا يمكن التغاضى عن عمله الآن. لقد ذكرنا ان المسرح هو فن جماعي، أى تملك حصرى هو اغتصاب، سرقة.

١٧- عندما لا يوظف عمل مسرحى فى مستوى الاتصال، يصبح غامضاص ومبهماً. يمكن أن يفسر المخرج ذلك الإبهام، الكاتب أو المصور، باللجوء إلى إيحاءاته الخاصة، المضافة ذات العلاقة العرضية بالعمل فحسب، عندما لا تكون اعتباطية.

١٨- يمكننا إحصاء هذه التأثيرات الإيجابية بتنوع كبير للمصطلحات. ينتج كل عمل فى كل متفرج ارتكاسات مختلفة، بدرجات متفاوتة من الحدة والعواطف المتقلبة. كأسلوب كصرب مثل، أكثر من كونه محاولة لتعريفنا وتحديدنا للتأثيرات المستحسنة، يمكننا تمييز:

التسلية السلبية: شئ خارجى يحدث بنا متعة بدون أن يتحتم علينا بذل أى جهد لذلك.

التسلية الإيجابية: شئ يحدث بنا متعة بشرط أن نفعل شيئاً (أن نتحرك، نشغل شيئاً، نتواصل مع الآخرين، إلخ) لابد وأن يكون الجهد قليلا.

الإلهاء : شئ يجذب ويشغل انتباهنا بدون أن يتحتم علينا بذل مجهود من أجله.

التلهى : الابتعاد عن قلق، إرجاء التزام أو عمل. شئ يجذب انتباهنا بدون جهد، يأسر انتباهنا ويجنبنا بذلك المعاناة أو التوتر المحدث من قبل شئ.

متعة : إشباع حاجة، إلغاء ألم أو توتر. إنها حسية، بدنية، مرتبطة بالحواس الجسدية.

استمتاع : متعة منتجة من غرض فنى أو ذهنى.

إرضاء : متعة منتجة من التحقيق لشئ أو نيل غرض محدد.

مكافأة : إثابة، متعة منتجة من الاقتناء أو نيل شئ بعد جهد.

لذة : متعة معتدلة منتجة من التأمل أو الاستماع لشئ.
سرور : سعادة معتدلة ومستمرة من التعاقب، النيل أو التحقيق لشئ يبحث عنه أو منتظر.
سعادة : متعة عضوية وعامة، ذات دوام محدود، مدفوعة من قبل شئ محدد.
طرب : سعادة مباغتة وسامية مدفوعة من قبل شئ غير متوقع أو مرغوب بشدة.
غبطة : إثارة ممتعة سامية مدفوعة من قبل النيل لشئ مرغوب بشدة أو على شفا نيله.
سعادة : حالة من السعادة والرضا العامة مع غياب القلق والألم.
متعة : متعة جمالية، عقلية أو حسية عميقة.

١٩- ملحوظة أخيرة : كل ما ذكرناه وبرهنا عليه فى هذا العمل "قابل للنقاش"، بمعنى "يمكن تقبله كما يمكن رفضه" وعليه، للسبب نفسه، يتطلع إلى، أو يستحق، "أن يكون مناقشا".

ملحق
تحليل نصوص مسرحية

نعرض هنا، باقتضاب للمناقشة، مقتطفات من أجزاء لنصوص مسرحية تعكس أو تظهر بعضاً من الأفكار النظرية المقدمة على مدى دراستنا. ستكون ذات نفع فى تقديم أساس أكبر لكم ما أثبتنا، ورغم ذلك لا يجب أن نخلطها، بالبرهنة. إنها بالأحرى، تأكيد، على حدة، لا يمكن أن يستبدل بتماسك وصحة النظرية، وقد تؤكد الخطأ أيضا. لم نرغب فى إدخال هذه النصوص داخل الخطاب النظرى للحفاظ على ترابط وضعيتنا وعدم الخلط بين التعريف والبرهنة والتأكيد أو التوضيح، لتجنب تداول الخطاب، فى النهاية. يمكن أن يمتد هذا الملحق بلا نهاية، محللا عناصر ومظاهر النص والعرض على مدى التاريخ، وهو ما يمكن أن يكشف مظاهر تطويرية ذات نفع كبير، لكن هذا سيغرق هدفنا بالكامل، لذلك فإننا نقتصر، بشكل احتمالى إلى حد ما، على بعض الأجزاء الدالة، المختصرة، التى يسهل وضعها فى سياقها. يبدو لنا هذا المنهج أفضل من المنهج الذى يستخدم عادة فى أعمال أخرى، حيث يتم الاستشهاد داخل الخطاب النظرى وعمل إسنادات متكررة لأعمال وعروض قد يعرفها القارئ عن طريق الصدفة فقط.

حول الوظائفية المسرحية والمشهدية للنص الدرامى

المشهد ١، الفصل ١، من هاملت، لويليام شكسبير(١).

Elsinorأليانور. إفريز أمام القلعة

(فرانسيسكو حارسا. يدخل برناردو متجها نحوه)

- من هناك؟

- لا أجبنى أنت واكشف عن نفسك

- عاش الملك

- برناردو

- أجل.

- جئت فى موعدك بالضبط

- لقد دقت الثانية عشرة. اذهب لتنام فرانسيسكو

- شكرا جزيلا على إخلاصك. الجو قارس البرودة وأنا متعب

- هل كانت نوبة مراقبة هادئة؟

- لم تتحرك فأرة واحدة

- إذن طابت ليلتك. إذا قابلت هوراشيو ومرسيلو، رفيقاى فى المراقبة، أخبرهما أن يسرعا

- كأننى أسمعهما، قفا من هناك؟

- (يدخل هوراشيو ومرسيلو)

- صديقان للوطن

- ومن رعايا ملك دنمركة.

فى المقام الأول، يتطلب التوزيع إلى فصول ومشاهد (متعددة ومتعاقبة)، وعى بالنوع والاختيار لبنية وتنظيم النص والحدث الدرامى، تنظيم يحدد التطور اللاحق للنص، فلا يمكن، على سبيل المثال، أو قد لا يكون مترابطا ، البدء بتقسيم نص درامى إلى فصول ومشاهد لتتحول بعد ذلك إلى نص بدون أى تقسيم خارجى أو تجزئة مشهد تبعا لمعيار وبعد ذلك يستخدام آخر مختلف كلية، إلخ. هكذا يبدأ الكاتب المسرحى باختيار بنية أو مخطط خارجى أو شكلى، لكن لابد وان يستجيب إلى مستوى أولى من البنية الداخلية، أى، لابد وإن يكون لديه فكرة ما، لكنها قد تكون غامضة أو غير دقيقة، حول محتوى الحبكة أو القصة التى ستخترع وتبنى. نقول خطة، تحدد على الأقل من المشهد الأول(كما يفعل هنا شكسبير)، الخطة الشاملة للعمل. مبدئيا لا نشير إلى ما فى ذهن الكاتب قبل أن يكتب، فهو أمر لا يهمنا على الإطلاق، لأن ذلك ينتمى إلى "المؤلف التجريبى"، وليس إلى المؤلف المسرحى. ما يهمنا إظهاره هو، بمجرد أن يختار، سيحدد ذلك المخطط الداخلى والخارجى المبدئى أو سيشترط الاختلاقات والقرارات التالية التى سيتخذها. هذا التحديد المسبق فيمضى ما حصرى، لكنه فى آخر"مساغ" أو مضخم:يتيح التركيز، التكثيف والامتداد لسلسلة من الوسائل اللغوية والذهنية التى يتميز بواسطتها المسرح عن أشكال إبداعية أخرى لفظية وفنية. على سبيل

المثـال، فى هذه الحـالة، أسلوب وصـف المكان ووضـع الحـدث فى الزمن، مـخـتلف كليـة عمـا يفعله راو. يقـال:"اليانور. أفـريز أمام القلعـة". لا شئ أكثـر تركيـبيـة. لن يفـعله هكذا راو يرغب فى حكى وبنـاء قـصـة. لاحظ، مـثـلا، البناء الأسـمى، مع غـياب الفـعل وأيضـا الفـاعل، كـعـلامـة لعـدم التشـخيص والـوظيفـيـة الوصـفيـة الخالصـة. يكفينا معرفة أنه توجد قلعة بسـاحة أمامها (أى، إن القلعة فى العمق ونرى المكان الأمـامى) وإن تلك القلعة تنتمى إلى "إقطاعيـة" أليـانور) (سـرعان مـا نعـرف، من خـلال شـخصيـة، أنهـا مـوجودة فى دنمركة وأنهـا قلعـة الملك). إذا كـان شكسبير قد كتب هاملت وهو يفكر فى أى قارئ كان، غيـر مهتم بتقديم العمل على المسرح، لكان أكثـر وصفية وأكثـر إخبارا، أيضا كان سـيعتنى "بأسلوب" وشكل الكتابة، مضطلعا بالصفة الأدبيـة لنصه، وعلى العكس إذا كان قد تخيل قارئ من أربعة قرون لاحقة. اذا كان قد فكر فى ذلك الشكل للذرية المجيدة بقليل أو كثير، كـان سـينتبـه إلى أنه يجب وأن يحـدد قليـلا أكـثـرذلك المكان وذلك الزمن:الفـتـرة، المنطقة حيث تتطور الأحداث، بعض الخصـائص الأسـاسيـة لذلك المكان، إلخ، أين توجد وكيف هى Elsinorأليانور، فى آخر الأمر. اليوم، بسبب معرفتنا التاريخية، نسـتطيع بسـهولـة إعـادة بناء ذلك المكان وذلك الزمن فيـمـا هو أسـاسـى، بطـريقـة كافية مثلما نستطيع تخيل مكان الأحداث. بقراءة هذه البداية للمشـهد والعمل(لا ندخل هنا فى مناقشـة تاريخيـة- فقـهيـة لغـوية حـول أدبيـة وكتـابيـة النص الذى نشـرحـه) نظهـر أن الكاتب لا يفـكر كـراو، ولا كـشـاعـر، ولا كـمـؤرخ، بل ككاتب مسـرحى، أى، يفكر ويتخيل العرض، عرضـاً حقيقياً ومباشراً، فى مكان معروف، مثلما كان الحـال مع شكسبير، أو عرض مسـتقبلى ممكن فى مكان غيـر محـدد، كما فى حـالة مؤلف معاصـر. عند اختيار النوع، كان شكسـبير بالتأكيد أكثر تأثرا

بالملائمات الأدبية والمشهدية لزمنه عما كان سيكون عليه كاتب اليوم، لكن لكليهما الأسلوب الأساسى نفسه فى المباشرة والكتابة.

بعدئذ نقرأ سلسلة من الإجابات والردود المضادة القصيرة، الموضوعة على شفاه شخصيتين لا نعرفهما تماما، بالرغم من أننا نستطيع تخيل بعض من ملامحهما الأساسية فى الحال، وهو ما سيفعله متفرج بشكل مباشر عند رؤيتهما على المسرح، شخصيات ترتدى زياً سيسمح بالتعرف على هويتهما بشكل أولى وسريع. جنديان، نستنتج هذا نحن القراء بأى شكل من الأشكال بمجرد أن تنتهى ثلاث أو أربع إجابات. لدينا مخططات ذهنية عن قلعة وبعض الجنود يقومون بالحراسة، وهو ما يسمح لنا بتحقيق الاستدلالات القليلة لإضفاء معنى مباشر على ما نراه ونسمعه على خشبة المسرح. لا نستطيع التدخل هنا لتحليل كل ما تفترضه(تعريض منطقي ومحادثي)تلك الكلمات وأشكال التحدث الأولية للشخصيتين، ليس ضروريا لما نوضحه وأى شخص يمكن ان يعمل ممارسة ذهنية حول كل ما يفترضه ذلك "من هناك" أو "عاش الملك!"، على سبيل المثال. يهمنا أكثر كشف الوظيفة المشهدية والدرامية للحواشى المتضمنة فى النص، عند مناشدة جندى لآخر"أكشف عن نفسك" ، يشير إلى فعل مزدوج، أن يكشف عن نفسه ?بلاشك وجهه مغطى- وأن يقول كلمة السر المماثلة ليعرف عما إذا كان جنديا صديقا أم عدواً. لذلك، فإننا نعرف من خلال إجابتين شديدتى الاقتضاب أنه يوجد جنديان للحراسة، وأن أحدهما أمام القلعة، والآخر يأتى أو يظهر مغطى، لا يتم التعرف عليه مباشرة، بالتأكيد لأنهم لا يرون جيدا(فى حالة العرض سيعرفه المتفرجون، لأنه بكيفية ما سيتم إخراجه على أنه مساء،

بالضبط منتصف الليل، كما تخبرنا بعد ذلك الشخصيات نفسها). سنعرف أيضاً، من علامات الإعجاب، الصراخ، إنه يجب أن تكون هناك مسافة جسدية معينة بينهم لجعل ذلك الشكل من توجه أحدهما إلى الآخر محتملا. هذا الأسلوب فى التحدث هو تحديد إرشادى حول الشكل الذى يجب وأن تفسره وتقدمه تدخلات الممثلين، وهو ما يفترض أخذ موقف محدد بدنى، أسلوب معين أو شكل من التحدث الخاص بالجنود، بثبات، قوة وثقة، أيضا بإيقاع معين، بالأحرى سريع، بدون ترك زمن طويل بين إجابة وأخرى. لذلك، يلمح بصوت، تنغيم، موقف بدنى، أيضا إيماءات قصيرة لإعادة تعزيز الصوت وما يقال، وأيضا زمن، مكان ومسافة مكانية. نكرر ان كل هذا راو، سيتحتم عليه بالضرورة فعله بأسلوب آخر، مبدعا فى المقام الأول صوتاً ووضعاً أو وجهة نظر سردية، بنبرة وإيقاع مختلفين، مكيفا إيقاعات القراءة والعمليات الخيالية التى يرغب فى إدخالها إلى القارئ، مستميلا انتباهه وخياله بتفاصيل وصفية بصرية ودقيقة أكثر بكثير، يحملونها إلى الخيالية بطريقة فعالة، محتملة ومترابطة. بلا شك، بالمزيد من الكلمات(٢)، وببنية أخرى، ببناء شكلى ونحوى آخر.

إذا مضينا للأمام قليلا نجد أنفسنا مع وسيلة أخرى شديدة الوضوح للكتابة الأدبية:الأستخدام للأسماء الخاصة. فى الحال تقول الشخصيات اسمها، وتقوله بخاصة لنا، المتفرجون أو القراء، حتى نستطيع بسرعة أن نصنع بأنفسنا "إنشاء للشخصيات"، حيث لا غنى عن تعريف هوية أو تمييز الممثلين الذين سيظهرون على المسرح. سرعان ما نعرف أسماء أربعة شخصيات، وهو ما ليس قليلا عندما يكون قد مضى بالكاد دقيقة من الحدث الدرامى. فى المسرح تكرر الشخصيات

اسمها وأسماء الشخصيات الأخرى كثيرا، لأنها وسيلة جيدة حتى لا يحتار المتفرج. الاسم هو الوسيلة الأكثر سهولة لتعريف شخص وشخصية، لأن القليل يقال لنا عن وضعها أو هويتها الحقيقية، شأن لا يهمنا فى المسرح أكثر من كونه تبعا للأحداث(لفهم وتفسير أفضل لما يحدث على المسرح). نقول إنه ليس لدينا أي فضول سيكولوجى ولا تصنيفى فى حد ذاته ، كما يمكن ان يفهم المسرح الطبيعى السيئ. "التشخيص" للشخصية مسرحي، مثل كل شئ فى المسرح، خارجي و "ناقص"، ليس حقيقياً ولا واقعياً، أى، أنه موجود هناك حتى يوضح لنا فكرة عما هو إنسانى عام، وليس عما هو فردى خاص، تناقضيا، حتى يمكن تجسيد تلك العمومية، لابد وأن تكون الشخصية مصاغة أو مختلقة جيدا، تظهر لنا الحالة والتصرف الأصلى، فريدة، قادرة على إحداث غرابة وتأثير بسلوكها. هنا، يتفرد الجنود سريعا، لكنهم يفعلون هذا من خلال طريقة كلامهم وتصرفهم، بالنسبة إلى أنفسهم مثلما بالنسبة للآخر. نعرف أن أحدهم شديد الدقة، وأن الآخر شاكر ومتعبا. بعد ذلك نعرف أنهما ينتظران لآخرين من زملائهم فى المراقبة، هوراشيو ومرسيلو، وهما ليسا فى مثل أنضباط برناردو، لكنهما سيصلا قريبا. يظهر الأثنان المقدمان، من أسلوب التحدث، أو أننا نستطيع أفتراض أنهما شابان، يسميان بأسمائهما كزملاء .

النص مليئ بدلالات أخرى زمنية ومكانية:إنها الثانية عشرة مساء(إنها ساعة "رمزية"، اللحظة الأكثر إظلاما، ساعة تقسم الليل وبدأ التغير نحو البزوغ، ألخ) الجو قارس البرودة(يمكن أن يكون فصل الشتاء)، ربما كانت الأمسية "شديدة" الهدوء(لم تتحرك حتى فأرة واحدة، مما يعنى أن الحارس كان شديد التيقظ مما

يخلق توقعياً معيناً فى القارئ أو المتفرج، حالة من التيقظ الخاص، "تلائم"الجندى - لماذا ذلك الصمت؟ ماذا سيحدث؟ سيسئل بشكل واع بقليل أو كثير-). تزداد المكيدة عندما يقول فرانسيسكو كأنه "يسمعهما" (عن هوراشيو ومرسيلو)، لكونه أفتراض (يقول "كأنه") فهو أفتراض متكلف قليلا، يحدث صعوبة فى معرفة من يكونوا، أيضا عما إذا كان من يقترب واحدا أو أكثر. بالرغم من أنه يطلب منهم كلمة السر مثل فرانسيسكو، نرى أنهم لا يجيبا الإجابة بنفسها، لكن إجابتهما تكفى حتى يتم التعرف عليهما. يحذف ما هو غير ضرورى، حيث يمكن افتراض أنه يعرفهما ببساطة من الصوت ومن غير الضرورى تكرار كلمة السر، زيادة يمكن الإستغناء عنها.

خاصية نصية أخرى لهذا الجزء هى التطور "المضاد للمقطع"(سؤال-جواب) للحوار، بدون علامات تستهل الإجابات. إنه شكل شديد المباشرة والتركيبية من التحاور نعرفه فى الحال على أنه مسرحى، أمر يفهم بسهولة بمجرد الذهاب إلى المسرح لمرتين أو إذا تمت قراءة مسرحية كلاسيكية. أنه حوار "فى الحاضر"، واقعى، ليس محكى. تحديدا لأنه لا يأتى محددا نحويا ولا يقدم لنا على أنه تابع لأى ضمير آخر غير ضمير الشخصيات نفسها، وعليه يستطيع الممثلون منح حياة لذلك الحوار، جعله حقيقى. لا يتصرف الممثل مثل من يعيد أنتاج ما يحكيه أو يقوله آخر (الكاتب)، بل ما يجسد ويجعل الحوار وفعل بعض الشخصيات التى أختلقها آخر حاضرا.

كل هذا الذى يحدث، من خلال وسائل نصية، فى بداية العمل، يحدد لنا شيئاً أثبتناه على مدى هذه الدراسة، الصفة المطلقة للعرض والحاجة، منذ البداية،

لخلق الشروط الأساسية المكانية-الزمنية للحدث. لذلك يعتمد على القدرة العامة للمتفرج، معرفته بالعالم، وأيضا كفاءته المسرحية، معرفته للخصائص الأساسية للنوع المسرحى. يستجيب "الإفراط" المعلوماتى المضاف للحوار إلى الحاجة لتسهيل أو جعل الأستدلالات المترابطة ممكنة، بيانات لا يمكن أن تنقل بواسطة وسائل صناعية أو إضافات سردية أو تفسيرية، أى، بشكل خارجى، بل بواسطة الحوار والحدث، الحفاظ على أقصى حد للأحتمالية فى المواقف.

يوضح كل ما أظهرناه فى هذا المقتطف المختصر فرضيتنا حول ان الصفة التمثيلية للعرض تشترط وتجعل النص المسرحى ممكنا، يكتب ويتخيل دائما من أجل المسرح وله.

حول حضور الكاتب فى النص الدرامى وكيف يدخل نصوصاً ذات طبيعة تعليمية وخطابية داخله نفسه

الفصل الثالث، المشهد الثانى، من هاملت، لـ و. شكسبير

بهو فى القصر

(يدخل هاملت ومعه بعض الممثلين)

هاملت - أرجوكم أن تلقوا العبارة كما أنطقها أمامكم، بهدوء وتلقائية. أما اذا صرختم بالألفاظ كما يفعل كثير من الممثلين فأفضل أن يلقيها منادى المدينة. ولا تسرفوا أيضا فى الإشارات كمن ينشر بمنشار فى يده الهواء بل عليكم وسط الطوفان والعواصف وفى حومة الغضب أن تصطنعوا الهدوء والأعتدال حتى

تخففوا من حدتها فإننى لأتألم بشدة من رجل عنيف بشعر مستعار على رأسه يتملك منه الغضب ويصيح بجنون حتى يمزق آذان الواقفين فى صحن المسرح(. . .)

الممثل الأول- أعدك ياسيدى بأننا سنفعل

هاملت- لا تسرفوا فى الهدوء أيضا وأجعلوا من فطنتكم رائداً لكم وأجعلوا أفعالكم مطابقة لحديثكم وحديثكم مطابقا لأفعالكم وأحرصوا على ألا تتجاوزوا حدود الأعتدال الطبيعى فكل نوع من الغلو خروج على غرض الفن الدرامى الخاص الذى كان يهدف دائما منذ بدايته وحتى يومنا هذا إلى أن يكون مرآة تعكس الطبيعة تظهر فيها الفضيلة بقسماتها والحقارة بصورتها وكل زمان وجيل بشكله وخصائصه، فإذا ملنا نحو التفريط أو التقصير فربما يضحك هذا الجهلة ويتأسف عليه العقلاء الذين لابد وأن يرجح حكم أحدهم فى تقديركم على رأى ملء حشد من الآخرين.

هذا مثال جيد على تدخل الكاتب-المسرحى فى العمل المسرحى نفسه، أى، مزج الحقيقة بالخيال. أولا، من الواضح أن الكاتب لا يستطيع التحدث بطريقة مباشرة، إلا أن يبنى هو نفسه فى شخصية، كما فعل بطريقة بارعة. T.Kantor ممسرحا لذاته ومقتصيا ومقصيا كذلك العرض - التمثيلى، بالرغم من أنه لا يتدخل أبدا شفهيا. نقول ان على الكاتب أن يفعل هذا، من خلال الشخصيات ، فى هذه الحالة يفعل شكسبير هذا من خلال هاملت. لذلك لابد وأن يقدم أحتمالية للموقف الذى سيقول فيه ما سيقوله، وهو ما ليس بالضبط ما قالته

الشخصية نفسها، ولا أيضا عن كل ما قاله الكاتب، هنا وليام شكسبير. نرى أنه يدون، يدمج هذا التدخل الخارجى، بواسطة منهج محتمل : تعاقد هاملت مع بعض الممثلين على ان يقدموا مشهداً كتبه هو بنفسه، هذا المشهد، بدوره، مبررا جدا، لأنه سيكون الوسيلة التى بواسطتها سينزع هاملت القناع عن تلك "الحية التى أنتزعت الحياة من والده""عن من نصب نفسه اليوم ملكا"، "ذلك الساقط" و"تلك الساقطة الفاسقة"- والدته-، مثلما يكشف له الظل، شبح والده.

لذلك لدينا، موقف محتمل يسمح منذ البداية، بدمج نص ما ذى طبيعة خطابية أو تعليمية داخل الحدث الدرامى "يعطله" وقتيا. هل يدمج ويبرر أيضا كل ما يقوله هاملت وكيف يقوله؟من جانب أجل، حيث إنه يهتم كثيرا بهاملت، بتوافق مع موقفه ولحظة الصراع العام، الذى يحققه ذلك العرض المتعمد بطريقة صحيحة وهكذا يمكن ان يصل هو إلى الهدف الذى ينشده: إماطة اللثام عن قاتل والده. لكن، من جانب آخر، لا نستطيع التوقف عن التفكير فى أنه من خلال هاملت، فى هذه اللحظة، ليس هاملت هو من يتحدث فقط، الشخصية الخيالية، بل أيضا شكسبير، الشخص الحقيقى. إذا لم يكن هكذا فربما كانت الفقرة أكثر إقتضابا وموجهة، ليس فقط نحو أسلوب التفسير، بل نحو مظاهر مشهدية أخرى أو عن العرض الذى، فى لحظة، سيتوقف عن كونه متخيلا داخل الخيال ليصبح خيالاً حقيقياً، مثلما يخطط هاملت. هذا هو الميتاتياترو، بالطبع، لكن بدون الخروج من الخيال العام. قد نقول ميتاتياترو من المستوى ١، بينما جزء تدخل هاملت زائد، إنه ميتاتياترو من المستوى٢، لأنه يسدد خارج المسرح،

نحو أسلوب تقديم وتفسير الأعمال الدرامية فى العصر الإيزابيلى. متفرج عصره كذلك سيفسره، مثلما نفعل اليوم. من الواضح أن شكسبير يفعل هذا بطريقة متعمدة، ومما لاشك فيه أنه مطلع على صعوبة فعله، إذ أنه بطريقة أخرى لن ينجزها بمثل هذه المهارة. لكنها تسير جنبا، لذوقنا، ويكون الدليل فيما يمكننا ان نسميه الدليل على الحذف أو الدليل على الإستبدال، صلب فى حذف الفقرات الزائدة أو إستبدالها بأخرى أكثر ملائمة، فى هذه الحالة، أقل خطابية وأكثر مسرحية. إذا لم تصمد أمام الأختبار فإنها تؤكد ارتياب الشخصية المتكلف (مزج، إضافة) من نص ليس درامياً داخل عمل مسرحى، مهما تكن طبيعة ذلك التضمين، سردى، شعرى أو خطابى، كما فى هذه الحالة. بالرغم من ذلك، نحن متفرجو اليوم، نشكر شكسبير على أنه تكلف هذا الحوار لهاملت، حيث أنه يسمح لنا بمعرفة أفضل لنظريته التفسيرية والمعلومات القيمة عن المسرح فى عصره. تؤكد نظريته التفسيرية أسلوبنا فى فهم بعض المظاهر الأساسية للتمثيل المرتبطة بطبيعة المسرح والعرض نفسه. على سبيل المثال، "البساطة"، أحد الشروط الأساسية للمسرح، بما أن الخيال لا يستطيع ولا أن يبتعد كثيرا عن الحقيقة (الطبيعة، يقول شكسبير، مثلما فهمها فى عصره)، ولا أن يقترب بأفراط منها، مثلما سيدافع Diderot و Lessing بعد ذلك بسنوات. لا يجوز المبالغة فى العواطف، كما هو المعتاد فى الحياة وفى المسرح السيئ، ولا أن تكون خائفة أو ضعيفة أيضا، كما يمكن ان تكون فى الحياة وفى المسرح السيئ كذلك. أهتم شكسبير كثيرا بعنصر أساسى آخر لفن التفسير:الصوت والإيماءة. لم يتحتم عليه لا ان يصرخ أو يصيح، فقط حتى يجعل الجمهور يضحك، ولا أيضا فعل حركات مبالغ فيها بالأيدى. لابد وان يكون التعبير فى كل شئ محكوما،

يشمل هذا فى وسط "الطوفان والعواصف وفى حومة الغضب"للعاطفة. هنا يقدم شكسبير، من خلال هذه المقارنة الشعرية الثلاثية، الحشو والتراكم (طوفان، عاصفة، إعصار)، ملمحاً لهاملت نفسه، عاطفته، المضطربة لكنها محكمة وباردة حتى يتمكن من تحقيق أنتقامه. ما هو شعرى فى شكسبير يكون بشكل دائم تقريبا مدمجا بطريقة مناسبة فيما هو درامى. المبدأ العام شديد الوضوح:"إن الفعل يرتبط بالكلمة والكلمة بالفعل". لا تتواجه الكلمة والفعل فقط، بل لابد وأن "يتجاوبان – معا".

حول الحضور لما هو خارق للطبيعة ومجهول كوسيلة وعنصر درامى

الفصل الثالث من " فارس أولميدو El Caballero de Olmedo" لـ لوبى دى بيجا

(عند الدخول، ظل بقناع أسود وقبعة، ويضع يده على معصم السيف، يطرحه أمامه)

ألونصو– ما هذا؟ من هناك؟ عند سماعى لا يهتم. من أنت؟ تكلم.

يا لك من رجل تفزعنى، لم أفزع هكذا!

هل أنت دون رودريجو؟ألن تقل من أنت؟

الظل– دون ألونصو

ألونصو– ماذا؟

الظل- دون ألونصو

ألونصو- مستحيل

شخص آخر، أنا دون ألونصو مانريكى

إذا كان توهم، أظهر يدك!

أرجع السيف. سأفقد صوابى إن واصلت

أيها الخيال الرهيب!

لابد وأنه ظلى. . .

ليس شيئاً آخر، غيرأنه واضح

قال إنه كان دون ألونصو

كلها أشياء تختلقها

قوة الحزن،

خيال حزين.

ماذا تريد منى، أيها الفكر،

أن تزعجنى بظلى؟

(يستمر مونولوج ألونصو، متسائلا عما رآه. يظن أنه خداع معد من قبل فابيا حتى لا يعود إلى أولميدو، حيث إنها كانت تريده أن ينتظر فمن الخطر السير وحيدا فى المساء. رافضا إمكانية ان يهاجمه دون رودريجو لأنه أنقذ حياته فى مصارعة الثيران، ومن الدناءة دفع الحسنة بالسيئة. ثم يظهر دون رودريجو ودون فرناندو وهما يخططان للجريمة ويتجهان نحو طريق أولميدو. يعود الحدث إلى دون ألونصو، الذى يواصل نحو أولميدو وتسمع أغنية تعلن موته).

ألونصو- هناك يغنون. من سيكون؟

سيكون فلاحاً ما

يتجه إلى عمله

بعيدا يبدو هناك

لكنه سيقترب

حسنا، ماذا؟ إنه يحمل آداة

وليست اللهجة خشنة

بل رنانة وناعمة

ماذا تعرف الموسيقى عن السوء إذا كان التفكير حزينا؟

(يغنون من بعيد فى غرفة الملابس، ويقترب الصوت بينما يمشى).

(صوت) مساء يقتلون السيد

زينة المدينة

زهرة أولميدو

ألونصو- يا إلهى! ماذا أسمع؟

إذا كنتم تحذروننى

إذ فأنا فى خطر

بماذا تخبروننى؟

الصوت- حذرته الظلال

بألا يخرج

ونصحته

بألا يرحل

السيد

زينة المدينة

(يستمر الحدث، يشرح الفلاح إلى فابيا أنه سمع تلك الأغنية. يتركها وبعدئذ يظهر دون رودريجو ودون فرناندو ويقتلاه)

تقدم هذه المشاهد المكون الخارق للطبيعة وما هو مجهول فى الحدث الدرامى بأسلوب شديد الفاعلية مسرحيا. من جانب تخلق توتراً كبيراً فى المتفرج عند كونه "مزامن لموت معلن"، وسيلة استخدمها جارسيا ماركيز ببراعة كبيرة فى رواية بالأسم نفسه. يبدو البطل أكثر فقداناً للبصيرة ، ويصبح مصيره قدريا أكثر، كلما زادت التكرارات والأدلة تكون التنبؤات والتحذيرات المسبقة لموته، التى يخاف منها، ويحاول فى الوقت نفسه تفسيرها بطريقة عقلانية. ينبع كف بصره من تلك التفسيرات المنطقية، من تهوره ومن مسئوليته العاطفية الزائدة، دوافع يمكن أن تبدو لنا اليوم متكلفة قليلا، لكنها محتملة ومقنعة فى مجملها، بخاصة بالنسبة للجمهور فى عصره. يشبه هذا العمى والهلاك ما عانى منه بطل التراجيديا الأغريقية ، وهو السبب فى أعتبار هذا العمل للوبى دى بيجا تراجيديا. يخلق توترا بين ما يعرفه وينتظره الجمهور (موت ألونصو) وما يخاف منه ويقلل من شأنه البطل (تنبؤات موته). لكن لن تكتسب هذه الوسيلة الدرامية فاعلية اذا لم تكن منتجة مسرحيا بشكل جيد. أولا، الحدث تقدمى:ظل، أغنية الفلاح، مقابلة مع قتلته، موت. نرى أيضا أن البطل يمضى من الخارج إلى الداخل، معبرا ليس فقط عما يراه، بل عما يشعر به. المونولوج هو الوسيلة الأكثر ملائمة لإظهار الشك، الأرتباك، القدرالذى يؤدى بالبطل إلى الموت. اذا ألغيت تلك الخارجية لما هو داخلى(خوف، تهور، أنعكاسات، شكوك، أختلاط)

سيفتقر الحدث إلى الأحتمالية وستتصرف الشخصية بشكل مسطح. الصراع الداخلى جزء من الحدث الدرامى، وليس عنصرا سيكولوجيا منفصلا عنه.

لكننا نبرز عنصراً آخر أساسياً : كل هذا يكون محتملاً لوجود الأمكانية لما هو خارق للطبيعة، لما هو غير مفسر. يوجد داخل أفق التوقعات للجمهورالتنبؤات، التحذيرات المسبقة، "أنذارات السماء". يتقبل حضور تلك الحقيقة المتجاوزة للواقع ويفسر داخل النظام الرمزى والأيديولوجى للثقافة المسيحية التى يعيش فيها المتفرجون: "السماء" هى العناية الألهية التى تعمل على حمايتنا بأنذاراتها. لكن يرتبط أيضا بهذا تفسير آخر "وثني"، وهو ما يخلق نوعاً من الإلتباس : يمكن ان تكون المظاهر الخارقة للطبيعة فعل السوء، الشيطان، السحرة، مقدمة من قبل فابيا، صورة القوادةLAcELESTINA يترك الباب مفتوحا لتفسير آخر:ألونصو مدان بسبب أستخدامه لخدمات فابيا، ساحرة تمارس فنوناً وثنية، وهذا يؤدى به إلى الموت. التفسير مبهم، لأن فابيا تظهر أقل شراً بكثير من سليستينا(حيث أستوحاها لوبى) ولم تحتج إلى أستخدام السحر حتى تغرم إينيس بألونصو، كما يحدث مع مليبيا. أيضا تتصرف بطريقة إيجابية محذرة ألونصو بواسطة الفلاح، لا يبدو أننا ننسب إلى فابيا موت ألونصو ، بل إلى أسباب أخرى، مثل تهوره وأزدرائه لتحذيرات السماء. لكن، كما ان كل ذلك يكون غير كافيا، ما ينقل إلينا هو بالأحرى فكرة عن القضاء والقدر، القدر الذى يربطه لوبى بالحب، ويبدو ان هذا المفتاح الموضوعى الأساسى للعمل. أمام الغياب لتفسير منطقى كلية لا يتبقى لنا أكثر من التفكير

فى مصيرية الحب، فى فكرة الحب التراجيدى. كل هذا يكتسب أحتمالية وتوترا دراميا تحديدا لأنه غير مفسر وفى ذلك يساهم ما ينتج فى بيئة للغموض:المساء، وحشة الحقل، ظهور الظل، أقتراب صوت وأغنية حزينة . بدون هذه الوسائل بخاصة المسرحية لخلق ذلك الجو من الريبة سينهار كل شئ . تكون هذه الوسائل محتواه أو تتبع أعتبارا من النص نفسه ومن الحدث الذى يخلق:شخصية بقناع أسود وقبعة أنه التمثيل الحى للموت، لكنه أيضا يحمل سيفا ويتحدث مكررا لمرتين أسمه:دون ألونصو. اسطورة ذات جذور تعود إلى العصور الوسطى عن الفارس الذى سيتقابل مع جنازته الخاصة، مع موته الخاص، تستخدم هنا من قبل لوبى بأسلوب متضمن ومختصر حتى لا يكسر الإيقاع العام للحدث، لكنه كاف حتى ينقل لنا البطل تلك التأملات والأفكار التى تشكل جزء من ثقافتنا:يمكن ان يجعلنا الحزن والخوف نرى ما هو غير موجود، يخلق أوهاماً ورؤى شبحية. يهدأ المتفرج بتلك التفسيرات لكن، فى الوقت نفسه، وهنا تكون مكيدة الموقف، يمكن ألا يصبح هكذا، يمكن ان توجد تلك الأشباح حقيقة، الشك هو ما يجعلنا نتابع مهتمين بما يحدث وبما سوف يحدث. لا يتعلق الأمر بتفسيرات سيكولوجية، بل بأفكار ومواقف موضوعية. يكتسب الحضور لما هو غير معروف قوة درامية ليكون ذلك، شيئاً غير مفسر. ونكرر، كل هذا يتأسس على الأستخدام المسرحى للغة، للحوار ولوسائل مشهدية فعالة. "هناك يغنون"، يقول ألونصو: يستبدل هذا الدال بديكور طبيعى. "بعيدا يبدو هناك. /لكنه سيقترب": تخلق مسافة وحركة الفلاح بالكلمة. نتذكر أنه بالكاد كان يوجد مناظر فى ساحات الكوميديا، حيث كانت تقدم العروض مساء، بالصباح دائما، وعليه كان يتحتم ان يكون أى إظلام حيث يتطور كل الحدث نابعا فى جزء كبير

من الحوار ومتخيلاً من الجمهور، أكثر من معاد إبداعه محاك على خشبة المسرح. يقول ألونصو لذلك "يا للإظلام!" ويتحدث عن أغصان الشجر، الرياح، النهر. . . ، أى، يخلق بكلماته العناصر الصغيرة والأكثر دلالة للمكان والزمان حيث يقع الحدث الدرامى. وتفكير أخير يتبع البيت الشعرى المشهد، يتوافق مع الحدث، وليس العكس، محققا الأتحاد بين بيت وأحتمالية درامية بتلك الطريقة التى لا يعرقل فيها الواحد الآخر، توازن صعب خصائصى لكوميديا عصر الباروك. كذلك، عندما يتحتم فإن ذا الثمان مقاطع ينكسر أو يتوزع حتى إلى ثلاثة أبيات شعرية:"من أنت؟"/دون ألونصو. /ماذا؟". بالطريقة نفسها يعبر إلى ذى أحد عشر مقطعا عندما يصبح الحدث أبطئ قليلا. يقول دون رودريجو:"اليوم سيكون لغيرتى ولحياته نهاية". ليس البيت الشعرى والدرامى غير متوافقين فقط، بل ان الواحد (البيت الشعرى) يعزز ويتوافق مع الآخر(الحدث الدرامى)، وفى الوقت نفسه يساهم فى أبداعه.

حول البنية الخارجية للعمل الدرامى وعلاقتها بالمضمون، الإيقاع والشكل الجمالى

كلمات آلهية، لـ ر. م. دلباى أنكلان

كلمات ألهية هى عمل شامل ومبني رياضيا. تحافظ البنية الخارجية والبنية الداخلية على توازن تام. كل شئ نتيجة، كما قال باى - أنكلان، لذلك المثل من "الكمال الرياضي"، ذى الأصل الباطنى والفيثاغورثى، كما فسر فى المصباح السحرى. العمل مقسم إلى ثلاثة فصول. يتكون الفصل الأول من ٥ مشاهد،

الثانى من ١٠ والثالث من ٥، عدد صفحات الفصل الأول، فى الطبعة التى نعلق عليها ((Austral، ٢٥ صفحة، الثانى، ٥٠ صفحة والثالث من جديد ٢٥ صفحة. تستجيب هذه البنية الخارجية الشديدة السيميترية والمنظمة حول الأعداد ٣ و٥ إلى تفكير للشكل ليس فقط كتعبير عن المضمون، بل كموجد لا ينفصل عن القيمة الجمالية للعمل فى مجمله. المشاهد، بدورها، مقسمة داخليا إلى حواشٍ وحوار. فى الحواشى توصف دائما أفعال جسدية، ذات تحميل مرئى قوى ومتعدد الحس، لا تدرج فى الحوار حواشى أبدا. ليس هذا الفصل أسلوبى وتركيبى فقط، بل مشهدى ودرامى بصفة خاصة:فى حالة تكتسب الكلمة كل قيمتها الصوتية، التعبيرية والدلالية من صوت الشخصيات، وفى أخرى تحدد الثروة الإيقاعية، الأسلوبية والوصفية أفعالاً درامية، إيماءات وأجواء ذات قيمة كبيرة تشكيلية وجمالية. تحدد الحواشى إيقاع الحدث الدرامى(الفصول، الأحداث، الوقائع وعلاقتها الجدلية)، بينما تعبر الحوارات عن درامية الشخصيات، طريقة تفكيرها وشعورها. وقد ربط باى - أنكلان بهذا الأسلوب الشديد الأبتكار والمسرحى ما هو بصرى بما هو لفظى، فاصلا فى النص نفسه العنصرين الأساسيين للمسرح، حاملا الكلمة بقدر الصورة نفسها إلى نوع من الحدة الجمالية، ذات أقصى حد من التركيز والتكثيف. يحافظ التوزيع بين حوار وحواشٍ أيضا على أنتظام معين دائما، مستبدلا حوارات قصيرة لشخصية أو شخصيتين، بأخرى أكثر طولا ومتعددة الشخصيات، يتوزع مجموع التدخلات اللفظية للشخصيات، فيما عدا فى أربعة مشاهد، إلى فرديات متعددة:٣ ، ٦ و ٩.

توزيع أماكن المشاهد متساو بطريقة منتظمة، بتعاقب للأماكن الطبيعية المفتوحة، تقاطعات الطرق، الغابات، إلخ. ، مع الأروقة، الفناءات، الواجهات، أماكن مجاورة لمبان مميزة، بخاصة فى محيط الكنيسة، المكان المركزى والرمزى حيث تحدث الوقائع الأكثر حسما فى العمل. الداخلى الوحيد هو منزل عائلة جايلوس، لكن هذا المكان ليس مغلقا، حيث أنه محاط بمكان المساء ومفتوح على ذلك الخارجى حيث يقع الحدث أيضا. يحدد المكان حول الكنيسة، حيث يبدأ وينتهى العمل، السريان المكانى كلية بتوافق مع الصفة المدنسة للمقدسات، العديمة الأحترام والمقدسة التى تضفى معنى على العمل.

يبدأ الفصل الأول بـ"سان كليمينت، ملحق فيينا دلبريور، كنيسة القرية فوق تقاطع طريقين، فى الوسط بيت ريفى بلحد وغابات سرو. يطفئ بيدرو جاليو، الكاهن، الشموع أسفل الرواق الرومانى"، يقع الفصل الأخير أيضا فى "سان كليمينت. البيت الريفى، صمت رطب ويانع، والكنيسة ذات الأحجار الرومانية تكتسى بلون الشمس الذهبى، وسط الصلاة المسائية بين حقول الذرة ". تقريبا فى النهاية، عندما تصل مارى-جايلا عارية ، محمولة من قبل الجيران فى "عربة أنتصار جميل"، أمام الرواق، يذهب زوجها الكاهن بيدرو جايلو أيضا ليطفئ شمعة، لكن هذه المرة فوق الأيدى المعقوفة لزوجته التى تغطى بها العورة. تكشف لنا القيمة الرمزية والمركزية لهذا المكان المقدس عند تأكيد إن الحدث يبدأ فى الفصل الأول وينتهى هناك، أى، أنه يظهر فى أثنين من ٥ مشاهد، العدد نفسه الذى فى الفصل الثالث، فى الفصل الثانى، كنيسة سان كليمينت هى المكان للمشهد الرابع، تقريبا عند منتصف ١٠ مشاهد يتكون منها الفصل. هكذا أيضا

نجد أنفسنا مع توزيع منتظم وسيميترى لهذا المكان المقدس والرمزى على مدى العمل كله.

لكن الشئ نفسه يحدث مع الزمن. يبدأ العمل نهارا (المشهد الأول) وينتهى الفصل الأول مساء(المشهد الخامس)، بـ "وضوح القمر". يبدأ الفصل الثانى مع الفجر، يمر اليوم مع "سطوع الشمس وأمطار مفاجئة"، يحل المساء، يأتى الليل بنجومه، ليل فضى وبنجوم، وتحديدا فى منتصف الليل يفسح المجال للقاء الفاحش والمدنس بين الكابريو ومارى-جايلا، لحظة ذروة تتوافق أيضا مع منتصف العمل. ينتهى هذا الفصل الثانى بـ"هزيع الصباح، أضواء وردية، زقزقة العصافير". فى الفصل الثالث تسطع الشمس التى "ترسم طرقاتها الشبابية من الحلم فوق زمرد النهر"(المشهد الثالث)، وفى الرابع، "فى سطوع الشمس التى تكسو بالبياض الفتيات كالكرز"، لينتهى العمل فى مساء ذلك اليوم نفسه. من المشهد الأول فى الفصل الأول حتى الأخير من الفصل الثالث ونهاية العمل المسرحى مرت، لذلك، ثلاثة أيام. الرقم ثلاثة من جديد. يقدم لنا الفصل الثانى ليس فقط أنقضاء الصباح، بل والمساء، وهو السبب، كنتيجة، فى إزدواج الطول. كما أثبتنا، تكتسب البنية الشكلية للأفعال الإيمائية والتشكيلية، للمكان وللزمن فى كلمات ألهية أهمية أساسية لفهم قيمتها الجمالية والدرامية ولأضفاء معنى على موضوعها المركزى.

يكشف لنا هذا العمل أحد مفاتيح جمالية الأسبربينتو، وبوجه عام، مسرح باى أنكلان:الأهمية الكبيرة للمكان، الإيقاع والتوازن للأشكال. بالنسبة له، المكان (يقول "المنصات") هو ما يخلق الموقف الدرامى، وهو ما يحث على أبداع المشاهد،

وليس العكس. لذلك من الضرورى جدا أن يعرف الكاتب المسرحى بناء الأماكن، الأجواء، المرونة والتعبيرية للأشكال والضوء:

ينطلق من خطأ أساسى، وهو: الأعتقاد بأن الموقف يخلق خشبة المسرح : ذلك رياء، لأن، على النقيض، خشبة المسرح هى ما يخلق الموقف. لذلك سيكون الكاتب المسرحى الجيد دائما هو المعمارى الجيد. هناك يكون مسرحنا الكلاسيكى، مسرحاً وطنياً حيث لا يفعل الكتاب أكثر من ذلك:حمل الحدث بدون حكاوى من خلال منصات عديدة(باى-أنكلان، فى هورميجون ١٩٨٩ :٦٦)[٢].

العمل حول الإيقاع والأشكال هو بالنسبة لباى-أنكلان خلاصة الأبداع الجمالى. بذلك يحاول الفنان كشف ما هو خفى من الطبيعة(هنا الغرامية، الجنسية، الخوف المقدس، الأفتتان بالشر، قوة الكلمة "المقدسة"، ألخ) ورفعها، أدراج دافع وراثى يذهب لما وراء دافعها الطبيعى حتى يصل، كما أراد جوته وباى يتبعه، "الأبداع لعالم أكثر جمالا، أنسجام سام من الإيقاعات والأشكال"(فى هورميجون ١٩٨٩ : ٣٣٨).

حول تقديم الشعر والصور الشعرية داخل النص والحدث الدرامى

الفصل الثالث من بيت برناردا ألبا ، لجارسيا لوركا.

مسرح جارسيا لوركا مليئ بالصور الشعرية . ورغم ذلك لا يحاول الشعر والمسرح فى لوركا، محو أختلافاتهما النوعية. لوركا واعى تماما للأختلاف

بينهما[٤]. لا يعارض ما هو درامى ما هو شعرى، لكنهما ليسا الشئ نفسه وبالتالى لا يمكن ان يختلطا أو يمتزجا أعتباطيا. يدخل لوركا اللغة الشعرية فى النص الدرامى فى أوقات شديدة الدلالة ودائما بترابط مع الموقف الدرامى:ليست مجرد وسيلة أدبية بل شكلاً من التكثيف لما هو درامى. نستطيع تقديم العديد من الأمثلة. سنحدد واحدا مأخوذاً من المشاهد الأخيرة من بيت برناردا ألبا، مسرحية مكتملة ينقى فيها لوركا كل وسائلة اللغوية والدرامية[٥] حتى يصل إلى الكمال لتلك "الواقعية التراجيدية" التى تصف ما هو الأفضل فى مسرحه.

مارتيريو- جدتى، إلى أين تذهبين؟

ماريا جوزيفا- هل ستفتحين لى الباب؟من أنت؟

مارتيريو- كيف جئت هنا؟

ماريا جوزيفا- لقد هربت. من أنت؟

مارتيريو-هيا لتستريحى.

ماريا جوزيفا- أنت مارتيريو. أنا أراك. مارتيريو:وجه مارتيريو. ومتى سترزقين بأبن؟أنا رزقت بهذه.

مارتيريو-من أين أخذت تلك النعجة؟

ماريا جوزيفا- أعرف أنها نعجة. لكن لماذا لا تكون نعجة طفلا؟من الأفضل

أمـتـلاك نعـجـة على عـدم أمـتـلاك أى شئ علـى الأطلاق. بـرناردا، وجـه نمر. ماجدلينا، وجه ضبع.

مارتيريو- لا تصدرى صوتا.

ماريا جوزيفا- صحيح. كل شئ مظلم. لأننى عجوز تعتقدين أننى لا أستطيع أن ألد، أجل، سأرزق بأبناء وأبناء وأبناء. سيكون لهذا الطفل شعر أبيض وسأرزق بآخر وذلك الآخر وجميعهم سيكون لون شعرهم بلون الثلج، سنكون كالأمواج، واحدة وأخرى وأخرى. ثم سنجلس جميعا وسيكون لنا جميعا شعر أبيض وسنكون رغوة. لماذا لا توجد رغوة هنا؟هنا لا يوجد أكثر من أثواب حداد.

مارتيريو- اصمتى، اصمتى

ماريا جوزيفا- (. . .) لابد وان أذهب، لكننى أخشى أن تعضنى الكلاب. هل ترافقنى فى الخروج إلى الريف؟أنا لا أحب الريف. أحب المنازل، البيوت المفتوحة والجارات المضطجعات فى أسرتهن مع أطفالهن الصغار والرجال بالخارج يجلسون على مقاعدهم. بيبى الرومانى عملاق. جميعهن أحِبته. لكنه سيلتهمكن لأنكن حبات حنطة. لستن بذور حنطة، لا. ضفادع بلا ألسنة!

مارتيريو- (بعنف) هيا، أذهبى إلى الفراش. (تدفعها).

ماريا حوزيفا- أجل، لكنك ستفتحين لى بعد ذلك، صحيح؟

مارتيريو- بالتأكيد.

ماريا جوزيفا- (تبكى)

يا نعجتى الصغيرة، يا طفلتى

هيا بنا إلى ساحل البحر

هناك نملة بالباب

سأرضعك وأعطيك الخبز.

هذا مثل جيد على الدمج الدرامى لما هو شعرى والشعر داخل النص المسرحى. أولا، لأنه مترابط مع توصيفية الشخصيات (هنا الجدة ماريا جوزيفا). يتعلق الأمر بعجوز تتحدث وتتصرف بشكل محتمل داخل واقعية مرجعية أساسية:يمكن ان يتصرف العجائز على هذا النحو، بلا سيطرة، بدون أحترام بالآراء والملاءمات ويقولون الحقيقة التى يصمت عنها الآخرون. بالأضافة إلى ان ماريا جوزيفا تعامل من قبل بنات برناردا على أنها "مجنونة"، كمن تعانى من "جنون الشيخوخة". بشكل مترابط مع هذا التوصيف. يمكن ان تتحدث ماريا جوزيفا وتتصرف بأسلوب طفولى وبدون أحترام، كما تفعل. لكن الشخصيات، كما قلنا، تكون تبعا للحدث الدرامى العام، هكذا فان هذا الجنون الشيخوخى والطفولى لماريا جوزيفا سيخدم لوركا ليتقدم فى التوتر والصراع المركزى للمسرحية كاشفا الوضع الذى تحاول برناردا وبناتها إخفاءه، وفى الوقت نفسه يتعمق فى الموضوع المركزى للعمل نفسه :الصراع من أجل تحرر الغريزة فى مواجهة الفرض الأجتماعى والعائلى. ليست ماريا جوزيفا مجرد عجوز مجنونة

بقليل أو كثير، بل شخصية تتجاوز هذه الأحتمالية الواقعية حتى تندمج فى الأحتمالية الداخلية لتطور العمل:تعمل كتضاد أمام بنات برناردا، المقهورة تحت طغيانها، تعلن حلمها الطفولى بالحرية والتتوق للأخصاب(الأستعارة المشهدية للطفل-النعجة، التكرار للكلمة "أبناء")، تكشف القوة الغريزية لبيبى رومانى والأنجذاب الذى يشعر به الجميع نحوه، تعلن الكارثة النهائية، تشدد على التناقض داخل/خارج، منزل/ريف الذى تلجأ إليه كل المسرحية، ألخ. بالأضافة إلى ذلك، تدخلاتها مليئة بالأحاسيس الشعرية، بصور وأستعارات شعرية. يثرى هذا الأسلوب فى التحدث العمل، لكنه يفعله من الداخل، وليس بالقوة. ليس لوركا هو من يرغب فى إضفاء الطابع الشعرى على النص الدرامى مهما كلفه الأمر، بل ان الشعر ينبع بطريقة مترابطة، مدمجة ومحتملة، داخل الموقف الدرامى:التلاعب بالألفاظ، القوافى المتعمدة، أغنية قصيرة غنائية شعبية وطفولية، صور جميلة تراجيدية (ثلج، أمواج، رغوة، كلاب، بذور حنطة)التضاد الرمزى بين أبيض/أسود(شعر أبيض/أثواب الحداد)، روابط حرة وصوتية ذات أصل طليعى(نعجة-طفل، شعر-أمواج-رغوة، برناردا- نمر، نملة-باب، رضاعة-خبز). بعد ذلك بقليل، تدخل أديلا أيضا تعبيرات شعرية(الكتابة خاصتنا) ذات قوة درامية كبيرة حتى تعبر عن عاطفتها، مثال لكيفية نجاح لوركا فى أستخدام الشعر حتى يعزز التراجيديا:"بيبى الرومانى لى. هو سيحملنى إلى ساحل البحر"، "سيكون ما يريده. كل القرية ضدى، تحرقنى بأصابعها المضيئة"، "ليس لك، أنت ضعيفة. بالنسبة لفارس فتى أنا قادرة على ان أجعله يركع بأشارة من أصبعى الصغير".

نقـول، أخـيـرا، ان هذا الأسلوب فى التـحـدث والتـصـرف المدمج داخل الأستخدام "الوظيفى" (مشـهدى) للحوار، مثلما أكدنا مرات عديدة، يجدى فى التعريف بأسلوب غير مباشر للزمن، المكان والحدث:عند قول ماريا جوزيفا إلى مارتيريو" ومتى سترزقين بابن؟"أنا رزقت بهذا"، وتسألها مارتيريو "من أين أخذت هذه النعجة؟". نعلم حينها ان ماريا جوزيفا تحمل بين أذرعها نعجة ، شئ لم يذكره لنا الكاتب سابقا، الذى يفضل فعله، ليس بواسطة حاشية، بل من خلال الحوار. تصر مارتيريو على ان "لا تصدرى صوتا"، وهو ما يشير إلى أنه لابد وأنه المساء ولا ترغب فى إزعاج سكان البيت ، فهم نائمون. ماريا جوزيفا تؤكد هذا:"صحيح. كل شئ مظلم". ينفذ الحوار هنا أيضا وظيفة مشهدية، تتفق مع طبيعته المسرحية.

حول الأستخدام المسرحى للمونولوج السردى والدرامى فى المسرح المعاصر

ألبوم عائلى آلية هاملت ، لهاينر موللر

كنت أنا هاملت. واقفا على طول الشاطئ كنت أتحدث مع موجة BLABLA بلابلا، خلفى أوروبا. تدق الأجراس أثناء الجنازة الوطنية، يشكل القاتل والأرملة زوج، موكب المستشارين بخطوة خلف تابوت الجثة العظيمة، يبكى بحزن مدفوع من هو المتوفى فى كفن بالعربة الجنائزية/الموت رجل مقدس/ينسخ من الحسنات يتضاعف الصف المزدوج المشكل من قبل السكان، كان عمل حكومته الفنى كان رجلاً أخذ كل شئ من الكل. أوقفت الجنازة، فتحت التابوت بالسيف الذى أنكسر نصله عند فعل هذا، بالقطعة المكسورة التى تبقت نجحت فى فتح الصندوق

ووزعت المتوفى المنجب قطعة قطعة على الدون الحزانى الذين يحيطون بنا. تحول الحداد إلى أبتهاج. والأبتهاج إلى لعقة من الرضا، فوق التابوت الفارغ كان القاتل ينقض على الأرملة سأساعدك على تغطيتها يا عمى أفتحى أرجلك يا أمى. أستلقيت على الأرض وأستمعت إلى العالم يخطو بدوراته نحو التعفن.

آلية هاملت (هاملت الآلة) عمل أستهوى العديد من الجماعات والمخرجين المسرحيين لأعتبارها تمثيلية ذات شكل جديد فى الكتابة الدرامية قادربدوره على التحفيز "لخلق" شكل مسرحى جديد. النص، بالتأكيد، لا يتبع أى نموذج كلاسيكى، ويبدو للوهلة الأولى غير مطابق لكل ما ذكرنا عن طبيعة النص المسرحى الخاصة والتفرقة بين الأنواع الأدبية. بالرغم من ذلك، اذا حللناها بتمهل قليلٍ، سنثبت أن الأمر يتعلق بنص يناقض بطريقة ما ، ما هو أساسى لفرضيتنا حول الخصائص الأساسية للنص الدرامى والعمل المسرحى. فلنرى.

العمل مقسم إلى خمسة أجزاء. يتعلق الأول والآخرعلى التوالى بمونولوجات فردية ، أولا لهاملت وبعد ذلك لأوفيليا. فى الوسط، فى الجزء الثالث، تظهر سلسلة من الأحداث وحوار قصير بين أوفيليا وهاملت. كما نرى، توجد بنية خارجية دالة:١)مونولوج هاملت ٢) مونولوج أوفيليا ٣) حدث-حوار لأوفيليا ?هاملت ٤) مونولوج هاملت ٥) مونولوج أوفيليا. أنها بنية منظمة ، وليست أعتباطية. مونولوجات أوفيليا أكثر قصرا من مونولوجات هاملت، بالتوافق مع إضفاء الطابع البطولى الذكرى على العمل، المركزعلى الشخصية الشكسبيرية التى يتخذها العمل عنوانا له. يرتبط بكل واحد من هذه الأجزاء حوادث وأفعال تتحقق فى أماكن معرفة بقليل أو كثير:١) دفن والد هاملت إلى جوار البحر،

ظهور الشبح، قاعات القصر، زفاف والدة هاملت من عمه. ٢) أوفيليا بجوار النهر. ٣) مقبرة، ظهور أوفيليا وكلاوديو، رقص هاملت وهوراشيو. ٤) مسرح يقدم فيه هاملت، قاعة بمبرد وثلاثة أجهزة تليفزيونية، ظهور ثلاثة نساء عرايا، بفكاهة سوداء عن ماركس، لينيين وماو. ٥) أوفيليا على مقعد بعجلات، طبيبان يلفونها بالشاش. هذا ملخص قصير وغير تام للأحداث والأماكن الأكثر دلالة التى تظهر فى العمل والتى تحدد لنا ان الأمر يتعلق بنص تم التفكير فيه ليصبح متحققا على المسرح، وليس من أجل شئ آخر. بدون عرض على خشبة المسرح، بدون العرض إلى ما يدعو، هذا النص سيفتقر لكل أهتمام ويصبح تقريبا غير مقروء. عند الأحالة بثبات لعمل شكسبير، يتلاعب الكاتب بمرجعيات نصية داخلية ويترك الحرية للمخرجين حتى يعرفوا ويجسدوا الأماكن والأحداث، لكنه يقدم معلومات كافية فاذا كنا نرغب فى أداء العمل على المسرح، فأننا نستطيع ان نفعل هذا. لا يتعلق الأمر بمونولوجات خطابية أو سردية، بل درامية، لأنها محاطة بأحداث يحيل إليها المونولوج وبدورهم من يتحدثون هم شخصيات غارقة دائما فى الأحداث التى ترويها أو تصفها. يمكننا أثبات هذا محللين بأختصار المقطع الذى نقلناه، المتعلق بالمونولوج الأول.

فى المقام الأول نجد أنفسنا مع شخصية تؤكد ان :"كنت أنا هاملت". يصطدمنا أستخدام الماضى المستمر. لا يقول "أنا" ولا "لست" بل "كنت أنا". تحدث وقفة يمكن ان تعنى ان الأمر يتعلق بممثل كان يؤدى دور هاملت فى وقت آخر وسيحكى لنا شيئاً عن تلك التجربة، أو ان هاملت نفسه لا يشبه من كان فى وقت آخر من حياته. لهذا الألتباس معنى فى العمل، حيث أننا نرى فعليا ان

الأمر يتعلق بالشيئين:ممثل تعب من أداء هاملت وهاملت نفسه الذى ينكر هويته.

يحكى لنا بعد ذلك أنه كان واقفا بجانب البحر يتحدث بلابلا إلى الموجة. هذه "البلابلا" تعنى ان هاملت (ممثلاً/شخصية) يحتقر ألمه الخاص أو أنها أفتراض تعبير من الأحاسيس الشعرية أمام البحر(رافضاً لكل رومانسية). ثم يعيد أنتاج مشهد دفن والده، الجنازة، كيف أوقفها هو، يفتح التابوت بسيفه، الذى ينكسر، ويشكل نوعاً من الفجور المتوحش مع الجثة، التى فوق تابوتها، وأمام نظره، يتزاوج عمه ووالدته. هنا تتحول الشخصية دلاليا لتتحدث فى الماضى(أستخدام الماضى البسيط) وسط هذا السرد- الترفيهى يقدم النص بتضخيم نص آخر فى المضارع، يمكن ان يفسر على أنه حوار أو نص ليكون منطوقا أو مقال.

التحدى بالنسبة لمخرج ومؤلف مسرحى هو نقل هذا المونولوج إلى المسرح بالحفاظ على مستواه الحدثى المزدوج:الخاص بالمونولوج المقال بحصر المعنى(هاملت يتحدث- يحكى- يعيد خلق- يشيع جنازة والده ويقدم فى الحكاية خيالاته العنيفة والمرتكبة للمحارم) والخاص بالجنازة نفسها، بحواراتها وأحداثها مثلما يطورها النص نفسه. حتى نمنح هذا المونولوج معنى، نقول، لا غنى عن حمله إلى قصة خيالية تتحدث فيها شخصية من خلال الحاضر حيث تقدم أحداثاً أخرى وحوارات، رغم أنها تنتمى إلى الماضى، إلا أنها تتحول أيضا إلى حقيقية وحواضر. المشكلة، من خلال وجهة نظر العرض، هى تحديدا عدم تحويل هذا المونولوج إلى مونولوج سردى ببساطة، بل درامى، محافظا، فى الوقت ذاته، على علاقته بذهن الشخصية. المرور من الذهن إلى الحقيقة، من الأحداث

الذهنية إلى الواقعية. الحل الأكثر سهولة، والذى يلجأ إليه أغلبية الممثلين والمخرجين، هو الخاص بالعمل حول دارمية "لفظية" للمونولوج، بمعنى، تحويل تعقيد النص إلى شأن من "التمثيل والتفسير" وليس العرض والأبداع للأحداث والصور التى تترابط مع المستويات المتعددة للحدث الدرامى المحتوى فى النص:أحداث ذهنية /أحداث لفظية/أحداث جسدية.

من خلال وجهة نظر المضمون، يحتوى هذا المقطع على صور وأفكار ذات قيمة درامية كبيرة، يفرض علينا تفسيرها السيكولوجى بقوة كبيرة ووضوح:ذات صلة بتجرية متطرفة وعنيفة لعقدة أوديب، المفهومة ليس فقط كصراع فردى بل، وبخاصة، كصراع جماعى، كتعبير عن العنف المكبوح فى مجتمعنا. لقد عرض فرويد فى الطوطم والتابو مشكلة الموت الدامى للأب كأصل للثقافة والمجتمعات الأنسانية، وربط عقدة أوديب بتلك المزاحمة اللاواعية والبدائية ضد تهديد أب مخصى. H.Muller يضطلع بكل هذه الإسنادات الأسطورية والتحليلية النفسية، لكنه يذهب لما وراء هذا. يفتح هاملت تابوت والده بسيف (رمز قضيبى واضح) الذى ينكسر (عقدة الإخصاء) لا ينسحب مأخوذا بسبب الخوف، بل يقطع جثته (جريمة بدائية، قتل الأب) ويقدمها كطعام ليأكلها من حوله (مشاركة جماعية فى الأنتقام، تأكيداً على الحياة). لكن دراما هاملت تتسع عند وجود الحتمية لقتل بديل والده أيضا ووالدته نفسها: هنا لا توجد نجاة ممكنة، كل شئ تدمير وفوضى. أبداع H.Muller هو المزج والتكثيف، بصورمسرحية قوية، الشعور بالتمزق التام وأنهيار النظام الأجتماعى الحالى، حيث لا يستطيع الأفراد التحرك بأكثر من دوافع التدمير والعنف بعدم الوجود لهيئة الأب ولا للأم التى تدعمها.

يذهب التكثيف الدرامى لأبعد من كل إسناد نفسى أو أجتماعى خالص ليتحول إلى نقد جذرى يتوغل فى مشاعر عميقة لاشعورية مكبوتة ترى النور من خلال العرض. للسبب نفسه، لا يرغب هاملت فى ان يكون هاملت، أوفيليا لا تريد ان تكون أوفيليا. المسرحية مليئة بالتعبيرات والصور لعنف جسدى مبالغ بواسطة ما يعبّرعن التخلى عن العيش فى عالم بدون معنى مثل الذى نحيا فيه:"هنا يأتى الطيف الذى أنجبنى، والفأس لايزال فى جمجمته". "سأعيد لك شرفك يا أمى حتى يستمتع ملكك بخطبة دامية". "الآن أمتلكك يا والدتى الحبيبة متتبعا الأثر الغير مرئى لوالدى. سأخنق صرختك بشفتاى". "أنا أوفيليا. المرأة المشنوقة. المرأة المقطعة الشرايين. المرأة بالجرعة الزائدة". " بالأيدى المخضبة بالدماء أمزق صور الرجال الذين أحببتهم والذين أستغلونى فى الفراش فوق المائدة على المقعد على الأرض". "لست هاملت. لن أمثل دوره بعد الآن". "الأفكار ندبات فى عقلى. عقلى ندبة. أرغب فى أن أكون آلة". "أختنق وسط أفخاذ العالم الذى ولدنى".

نص Muller، كما يمكن ان يظهر، لا يمكن ان يؤدى إلا على المسرح(يحتاج ما أسميناه "نصاً وسيطاً")، لكن ذلك لا يعنى أنه لا يكون نصاً مسرحياً حقيقياً، أنطلاقا من نموذج المونولوج الداخلى، يبنى فيه الكاتب أخراجاً ممكناً، محددا صوراً درامية، أحداثاً، أماكن، حوارات، كل ذلك غارق فى تعاقب فوضوى قل أم كثر من الأنعكاسات، الصرخات، الأفكار اللاواعية والحرة، الغير خاضعة إلى الرقابة الأجتماعية ولا إلى الرقابة التركيبية. نص درامى يتطلع، فى شكله ومضمونه، يفتح طريقاً للقلق والعنف للعالم الحالى والذى يحمل على الأبداعية

المشهدية المليئة بالخيال والحرية. يحيل مركز الصراع إلى الجسد، الذى يستخدم كتعبير عن الرعب بطريقة تمثيلية، الفوضى، الصراع ضد تلك الأفكار التى "تلحق بالأجساد الجروح":

لقد رأى ناقد فى أعمالى الأخيرة هجوماً ضد التاريخ، ضد المفهوم الخطى للتاريخ. قرأت فيها تمرد الجسد ضد الأفكار، أو قيل بدقة أكثر:ضد تأثير الأفكار، لفكرة التاريخ، حول الجسد الأنسانى. بالفعل، ذلك هو صميم مسرحى: تقذف إلى المسرح أجساداً وصراعاتها مع الأفكار (موللر ١٩٩٠ : ٣٤).

يرتبط بذلك الجسد المستهتر ، المشوه، الذى يعانى ويعبر عضويا (كما أراد أرتو)عن صراعه مع النظام الرمزى وأستحالة الوصول إلى المتعة، نص مقسم أيضا، مجزء وغير متصل بحدة، يعلن بطريقة مباشرة عن الرعب، الذى هو، تناقضيا، " الصورة الأولى للأمل"، لأن "التعبير الأول لما هو جديد هو الرعب" (موللر ١٩٩٠- ٣٤).

عن كيف ان الموضوع يبنى مجمل العمل ويضفى معنى وأحتمالية على بناء عوالم مستحيلة

أربعة قلوب بفرامل وعودة للخلف، لـ أنريكى خارديل بونثيلا

كتب خارديل بونثيلا ثمانية وأربعين عملا مسرحيا، قدم الكثير منها بنجاح جماهيرى كبير. كاتب ذو أبداع ضخم، عرف ترقية وتعظيم "مسرح اللامعقول"، منصهرا مع تيار الطليعيين فى فترته وحاملا مسرح الفكاهة إلى أبعد من

الطرفـة، الدعـابة أو التـلاعب بالألفـاظ الخـاصـة بـالسـاينيت للأخـوة ألبـاريث كينتيرو وبالأستراخان لمونيوث سيكا. مع ميجيل ميهورا يظهر كمؤشر واضح لما سيسمى لاحقا "مسرح العبث".

ولقد عرضت المسرحية التى سنعلق عليها بأختصار فى عام ١٩٣٦ بنجاح ساحق. بالتأكيد بدأ الموضوع من مؤتمر عقده ألبرت أينشتين عام ١٩٢٧ فى بيت الطلاب، الذى حضره خارديل. وهيجت نظرية نسبية الزمن خياله عند رؤية أن بأستطاعته ربطها بأسطورة أكسير الخلود والشباب الدائم، سامحة له بخلق مواقف كوميدية وغير معقولة، لكنها محتملة، مدعمة بالأهتمام الموضوعى، بتوافق مع نظريته عن الفكاهة المسرحية.

يقسم العمل إلى ثلاثة فصول متساوية الطول تقريبا، بنية ذات ثلاثة أجزاء تم الحفاظ عليها فى مسرحنا منذ لوبى وحتى فترة قريبة، تتلاءم تماما مع التوزيع الكلاسيكى للعرض، المعقد والمحلول الذى أظهر فائدة كبيرة فى تنظيم العمل الدرامى بكفاءة. يبنى المكان أيضا تبعا لنظام معين من التضاد، بتوافق مع كل فصل:داخلى-خارجى-داخلى. الزمن، شأن مركزى، يسير لتقديم موضوع العمل بتماسك والسماح للأبطال بأن تعيش حلمها بالأبدية والوصول لأطول من مئة عام. من الفصل الأول وحتى الأخير تمر ٧٥ عاما(من ١٨٦٠ حتى ١٩٣٥). وعليه لا توجد وحدة زمن لا وحدة مكان، بالرغم من ذلك، يحافظ كل فصل داخليا على تلك الوحدة ليسمح ببناء الأحتمالية للمواقف وعدم أثارة فوضى

مفرطة فى التسلسل الزمنى للأحداث التى تختلط بالكامل على المتفرج. ينشغل خارديل كثيرا بعمل محتملات تجعل القفزات المسببة للدوار فى الزمن مصدقة، بالحفاظ فى الوقت نفسه على تماسك وهوية الشخصيات.

لكن ما يهمنا تمييزه أكثر هو الخاصية البنائية والأساسية للموضوع داخل العمل. لابد وان تكون كل المواقف ذات صلة بالموضوع الخاص بالخلود وإمكانية جعل الزمن يعود إلى الوراء. أنها الوحدة الموضوعية هى ما يتيح التلاعب بالشخصيات، الأحداث والتنظيم للنسيج. لا يكون الموضوع فقط فى الخلفية، بل أنه يوضح كل زمن معين، متقدما هكذا فى تطوره. تطور الموضوع، وفقا لنظام من التقدم والتعمق، وهو مطلب آخر للمسرح الجيد، للعمل الناجح. يذهب مارا من المفهوم إلى القضية، من قضية إلى أخرى، حتى يخلق تعبيراً مجرداً أسميناه قضية-كبيرة، تعكس الأبداع والمعالجة المادية التى يكتسبها موضوع عام فى عمل محدد. لنرى كيف ينظم خارديل بونثيلا هذا التطور الموضوعى.

فى الفصل الأول، بعد تقديم سريع للشخصيات والوضع المبدئى، حيث يحدث الدخول والخروج من المشهد بطريقة مسببة للدوار خالقة فضولاً وإرتباكاً لدى المتفرج، وبواسطة آليات مناسبة من التشويق، يقدم لنا الموضوع، الذى يسمح بتثبيت الأجزاء المحالة للموقف المختلق فى الظاهر:أخترع الدكتور سيفرينو بريمون بعض الأملاح التى تسمح بالحفاظ على أنسجة الجسم حية دائما وعليه الدخول إلى الأبدية. تقرر الشخصيات الخمس الأساسية (زوجان وساعى بريد متورط فى النسيج بطريقة عرضية) أخذ هذه الأملاح وهكذا تحقق كل أحلامها:

برمـون- اذا أسـتطاع رجل، من كـثـرة العـمل، المحـاولات والسـهـد أن يكتـشف طريقـة بواسطتهـا لا يموت الأشخـاص الذين يحبهم أبدا يظلوا دائمـا شبـابا. هل سيمنح هؤلاء الأشخاص أية أهمية لمرور الزمن؟

الأثان- ماذا؟

برمـون-اذا عـرفت (إلى هورتنسـيـا) أنك لن تموت أبدا وأنك سـتظل شـابا ومـرغوباً فيـه دائمـا. هل سـتمـانع فى الأنتظار ثلاثين عـامـا حـتى تصـبح حـرا لتتزوج؟

هورتنسيا- لكن ذلك محض خيال ان. . .

ريكاردو-(يوجه ضربة إلى المنضدة) ذلك حقيقى بحجم مسلة! اذا أراد هو، ستكون شابا وخالداً وفالنتينا الشئ نفسه، وأنا، أيضا والجميع ، أيضا.

الآن لدينا الموضوع المقدم. لابد وأن تنتصر الشخصيات على عدم تصديقها حتى تجعل الحدث محتملا. يشرح لهم برمون جيدا مما يتكون أختراعه، مجادلا بمنطق علمى:

برمون:منذ عشر سنوات، كما قلت يا ريكاردو، خطر ببالى ان أبحث عن مادة ، تمنع عند بلعها، الشيخوخة والموت. أسست عملى على أستدلال بسيط. قلت:سبب الموت بالشيخوخة هو الفقر، الضعف، تدهور الأنسجة البشرية. غير أنه، لأى ملح شروط حتى يحفظ المادة الميتة.

ريكاردو- أنظر سمك المورة، التن. . .

برمون- بعد ذلك كل شئ يكون من إيجاد ملح، معالج بطريقة مناسبة، يحفظ الأنسجة الحية.

حسب منطقه الأستقصائى يجد تلك المادة السحرية فى "طحلب بارد"، شديد الثراء فى المواد العضوية. بمجرد ان يقتنعوا يتناولون الأملاح، ويكون لدينا الموقف الدرامى العام معروضاً ومحكماً. يظل خيال المتفرج الخاص بالخلود مدركاً ومهتماً بمستقبل هؤلاء الشخصيات الخمسة التى، فى غبطة مبدئية كاملة، تصرخ:"خالدين!. . . خالدين!. . . خالدين!. . . ". لكن، بدافع الفضول، سيكون الهم الأول للخمسة هو تأمين المستقبل أقتصاديا :اذا كانوا سيعيشون أبديا فهم بحاجة إلى ان يكون تحت إمرتهم مال كاف خلال هذه المدة الطويلة من الزمن. هكذا يتعاقدون على تأمين ضخم على حياتهم (أربعة ملايين ريال لكل واحد منهم!) يقبض خلال ٧٥ عاما (ما سيحدث فى الفصل الأخير). زمن ومال:كل شئ محلول، يتبقى فقط التمتع بحياة أبدية. كيف سيتواصل العمل؟هنا حيث يحتاج خارديل إلى حياكة دسيسة ماكرة حتى يحافظ على المكيدة ، الأهتمام وتطور الحدث، وهو ما يحتاج التعمق فى الموضوع المعروض.

مستخدما بمهارة لأسلوب الحذف الزمنى، يضعنا الفصل الثانى مع الشخصيات فى جزيرة فى المحيط الباسيفيكى، نموذجاً للجنة والسعادة. لكن ما نجده ليس ذلك تماما، بل بعض الشخصيات التى تشعر بالملل، المحبطة، المتعبة من أبديتها الخاصة، وهو ما يلزم من جديد قريحة برمون المميزة على ان تدور

ملتقة إلى أختراعه وإكتشاف ملح آخر يحدث الأثر العكسى، العودة المتقدمة نحو الماضى فى حسابات معكوسة للخلف:تستطيع الشخصيات ان تبدأ " فقدان الأعوام"، موقف، فجأة، يعيد لهم الأمل فى العيش. هكذا ان الخلود له أيضا عوائقه. بمجرد ان نمر من الفانتازيا إلى الواقع يتغير شئ، سيقول لنا خارديل. لكن فى هذه العودة نحو الوراء، لجعلها أكثر أحتمالا وتسمح حتى الآن بالتلاعب بخيال المتفرج، يحافظ خارديل على شخصية إميليانو، ساعى البريد، فى حالته للشباب الدائم، اذ أنه يرفض تناول أملاح العودة. أنه بلا شك موقف متماسك وواقعى، اذ ان إميليانو هو الوحيد الذى تروقه أبديته، حيث انه يعرف تقبلها بتلقائية وعملية، بدون ان يطلب من الحياة معجزة السعادة:ليس له زوجة ويعيش حرا، دون قيود عائلية أو عاطفية. تلاءم هذه الواقعية للشخصية جيدا العمل، مقدمة تضاد شديد الثراء بإيحاءات من أجل المتفرج.

برمون- أنصت إلى يا أورتنسيا. منذ فترة، عندما دافع عنى إميليانو ضد توبيخكم، كنت على وشك أن أكشف لكم نجاح تجاربى الجديدة، وان أقول لكم:توقفوا عن المعاناة، لأنه اذا أردت، فسنعود جميعا إلى كوننا فانين كالسابق، فقط فى حالات أفضل من السابق. . .

أورتنسيا: هه؟

برمون- كنت على وشك ان أصيح بكم:أننى أستطيع أن أعيد لكم طعم الحياة الذى فقدناه. كنت على وشك ان أكشف لكم المعجزة الكبرى التى تخيلها العقل البشرى:معجزة حتى الآن أكبر من معجزة الخلود. . . (. . .)

(بعد ذلك بقليل)

برمون- ألم تتمردوا على مرات عديدة لأنكم شعرتم بعدم القدرة على تحمل الحياة الأبدية؟حسنا ما كنت سأعرضه عليكم هو. . . الموت فى مدة محددة.

ريكاردو/بالينتينا- موت فى مدة محددة؟

إيمليانو- يا للعجب، يا له من عرض!

برمون- كنت سأعرض عليكم العودة لنكون شباباً بالعكس، ونزداد فى كل يوم وفى النهاية . . . نموت ونحن أطفال.

(بعد ذلك بقليل)

برمون- أطفال، لكن بعد ان نكون قد عشنا أعواماً لذيذة، بشباب كامل وحقيقى بحافز الموت المؤكد، الذى سيمنحنا الرغبة الدائمة للتطلع إلى كل شئ وللتمتع بكل شئ. . .

بأسلوب شديد الفاعلية والتركيبية طور خارديل الموضوع مضفيا عليه أتجاهاً غير متوقع، لكنه محتمل، داخل ذلك العالم "المستحيل"الذى أبدعه. عالم واقعى فى باقى جميع المظاهر، بالنظر إلى ان الخلود لا يصنع شيئاً آخر غير تغيير القدر النهائى للشخصيات، لأن هذا هو ما سيقوله لنا الكاتب، جميع باقى مظاهر الحياة لا تتغير عند عدم تغير حقيقة الوضع الأنسانى، أسلوبه فى العيش والتمنى، شقاؤه، تطلعاته وتفاهته.

فى الفصل الأخير يوضح كل المتناقضات وما هو سخيف فى الموقف المختلق، ببعض الآباء الأكثر شبابا من أبنائهم وينتهى بهم الحال يلعبون مع أحفادهم وهم فى عمرهم نفسه. بحرفية رشيقة يدعم خارديل المكيدة بدون ان يكسر الأحتمالية، يحافظ الفهم والتقبل من جانب المتفرج للأحداث، المقامة داخل المنطق الداخلى، فى كل لحظة على تماسكها. كيف ينتهى، كيف يقدم نهاية محتملة وفعالة مسرحيا لموقف يبدو قريبا للفكاهة والأعتباطية الخالصة؟من جديد يظهر لنا خارديل موهبته وقدرته على تدعيم إيقاع العمل، يواصل أثارة أهتمام المتفرج ويحمل الحدث الدرامى نحو نهاية ختامية مقبولة. لذلك، من جديد يجبر على التعمق فى موضوع العمل، العنصر الذى سمح له على مدى الفصول الثلاثة بالتنظيم ومنح معنى عام لنص كان بطريقة أخرى سيفلت منه تظل فالينتينا، فى عودة كاملة نحو شبابها، حاملاً . الموقف الذى يطرح معقد بطريقة شيطانية:

بالنتينا-:عندما يكون إبنى فى الثانية من عمره، سأكون أنا فى الخامسة عشر، عندما يكون فى الرابعة سأكون أنا فى الثالثة عشر. . . بعد ذلك سنصير نحن الأثنين أطفالا. . . كم سنتحابي!. . . أى حب وأى سعادة لامتناهية ستكون فى ألعابنا!. . . لكنه سيستمر فى النمو وأنا، أنا. . . ياللفظاعة!. . . ياللفظاعة!. . . (تحتضن ريكاردو ويوجد صمت مؤثر).

برمون- من يعلم!. . . لابد وان نثق فى قوى الحياة!

بالنتينا/ريكاردو- ماذا؟

أيميليانو-يا ألهى! هل سيحدث شئ آخر بعد؟

برمون- ليس الأمر أننى أريد تشجيعكم. . . لكن. . . الشئ الوحيد الذى لا أراه جيدا فى تجاربى هو النهاية. (. . .) أواصل بدون ان أعرف ماذا سيحدث لنا. سنصبح أطفالا، سنصل حتى يكون عمرنا ليس أكثر من شهر وبعد ذلك خمسة عشر يوما، وبعد ذلك فقط بضعة ساعات، وفى النهاية، فقط سيتبقى لنا بضعة دقائق. . . لكن لا شئ يموت فى الطبيعة، ومن يعرف اذا كنا عند أتمام النصف الثانى الأخير من الحياة، لن نبدأ فى إتمام الأول مرة أخرى؟(الجميع عند سماعه، تدب بهم الحياة ويصبحون سعداء).

عودة ملتوية أخرى للموضوع:حلم الخلود يتجدد، تتغلق الدائرة وتصبح أمكانية العودة الأبدية ممكنة. تحت الحس الفكاهى والظرف، تترك الكوميديا الموضوع مفتوحا للتفكير والحنين. حينها تكتسب كلمات برمون نفسه كل قيمتها وفائدتها :"الموت هو أكتشاف مدهش. . . الموت هو العيش. . . عندما تعرف كيفية التمتع بالحياة، يكون الموت هو الحياة. بالطريقة نفسها عندما لا تعرف كيفية التمتع بالحياة ، يكون العيش هو الموت".

الهوامش

١- نلغى أسماء الشخصيات عند بداية دخولها حتى يصبح ما نرغب فى إظهاره من هذا المقطع أكثر وضوحا.

٢- من الواضح ان السرد يحتاج إلى كلمات أكثر من العمل الدرامى ليطور القصة نسفسها، بالطريقة نفسها ستحتاج قصيدة أقل بكثير، وسيتطلب عرض جيد "تعليمى" حول محتوى موضوع أو "أطروحات " هاملت أفكاراً أكثر من التى تشكل العمل المسرحى، بالرغم من أنها، قد تكون أقل من روائيتها. هذا الأختلاف الكمى بين الأنواع هو، على الأقل، عرضى.

٣- "صنعت مسرحا أخذت شكسبير كمعلم"، مقالة من جريدة ABC 23 يونيو ١٩٢٧ (: Hormigon 1989 66نبرز، بالمناسبة، تلك الفكرة عن أن المسرح هو "أحداث بلا سرد".

٤- مميزة جدا الأجابة التى قالها لوركا لصحفى من جريدة الصوت(١٨ فبراير ١٩٣٥)على السؤال "ماذا تعتقد انه موجود أكثر فى طبيعتك:الغنائى أم الدرامى؟:"الدرامى، بدون أدنى شك. بالنسبة لى يهمنى الناس التى تسكن الطبيعة أكثر من الطبيعة نفسها"(جارسيا ?بوسادا ، ١٩٨٤ : ١١٤).

٥- كارلوس مورلا، صديق حميم للوركا، الذى حضر المحاضرة الأولى والأخيرة التى قدمها لوركا عن بيت برناردا ألبا فى ١٩ يونيو ١٩٣٦ فى منزل كونت يبيس، كتب بفطنة كبيرة :"هذه المرة أتصور ان فريدريكو نفى الشاعر الذى يسكنه ليقدم بواقعية تامة مرعبة حقيقة رهيبة. رفض ليوم، بأشارة يد، ربات الشعر التى، كالعادة، تأتى لمقابلته، محملة بالأكاليل والتيجان(. . .) ليخترق، بلا مصابيح أو شموع، حتى العمق الأكثر سوادا وإحباطا للهوات. وأنتصر من جديد على قوة موهبته التى لا تقهر" (جارسيا- بوسادا ١٩٨٤ :١١٨).

المراجع

Bibliografía

Abad Nebot, F. (1987). *Literatura e historia de las mentalidades*. Madrid: Cátedra.

— (1988). «El teatro como género literario», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. II, 41-52. Oviedo: Universidad de Oviedo.

— (1990). «Discusión de ideas en pragmática de la comunicación literaria», en *Investigaciones Semióticas III*. Vol. I, 61-69. Madrid: Visor.

Abellán, J. (1983). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre.

Abirached, R. (1998). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.

Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.

Adrados, F. (1972). *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Barcelona: Planeta.

— (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.

Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

Alonso De Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.

Álvarez, L. (1988). «Signos y representación. *Theatrum mundi*», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. II, 69-84. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Álvarez Barrientos, J. (ed.) (2002). *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: CSIC.

Álvarez Sanagustín, A. (1988). «Conversación cotidiana, discurso teatral», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. I, 39-52. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Álvaro, F. (1975-1985). *El espectador y la crítica*. Madrid: Prensa Española.

Ancet, J, (1999). «La voz y el pasaje», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 589-590, julio-agosto. Madrid: AECI.

Appia, A. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: ADE.

Aristóteles (1974). *Poética* (ed. trilingüe de V. G. Yebra). Madrid: Gredos.

Armstrong, P. (1992). *Lecturas en conflicto: validez y variedad en la interpretación*. México: Universidad Autónoma de México.

Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Caldén.

— (1997). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

— (1999). «El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», en *La escena moderna*, ed. de J. A. Sánchez, 199-208. Madrid: Akal.

AUSTIN, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona. Paidós.
BAAMONDE, G. (1986). «Caracteres generales del diálogo dramático», en *Lingüística Española Actual*, VIII, 2, 209-218.
BADIOU, A. (1993). *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*. Málaga: Ágora.
Bajtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
— (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
— (P. N. Medvédev) (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
BARBA, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta/Universidad Autónoma Metropolitana.
— y SAVARESSE, N. (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.
BAREA, P. (2002). «La crítica teatral», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 35-44. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
BARTHES, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
— (1983). *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI.
— (1992). «Por qué he dejado de ir al teatro», en *El teatro y su crisis actual*, 113-117, VVAA. Caracas: Monte Ávila.
BATAILLE, G. (1978). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
BELINCHÓN, M. *et al.* (1994). *Psicología del lenguaje. Investigación y teoría*. Madrid: Trotta.
BENTLEY, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
BERENGUER, A. (1989). *Teoría y crítica del teatro*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
BERGSON, H. (1986). *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe.
BERTHOLD, M. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
BETTETINI, G. (1977). *Producción significante y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
BIRDWHISTELL, R. L. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
BLOOM, H. (1998). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
BOADELLA, A. (2000). *El rapto de Talía*. Barcelona: Plaza y Janés
BOBES NAVES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
— (1997a). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 2ª ed. corregida y ampliada.
— ed. (1997b). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
BOGATYREV, P. (1971). «Les signes au théâtre», en *Poétique*, n.° 8, 517-530.
BRECHT, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
BRIK LEVY, L. y CORNEJO, S. (2003). *La representación de las emociones en dramaterapia*. Buenos Aires: Médica Panamericana.
BROOK, P. (1973). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona. Península.
— (1994). *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.
BROWN, J. y DAVIES, P. (1989). *El espíritu en el átomo*. Madrid: Alianza.
BUÑUEL, L. (1994). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
CALVO, J. (1994). *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Cátedra.
CANFIELD, C. (1995). *El arte de la dirección escénica*. Madrid: ADE.
CANOA, J. (1989). *Estudios de Dramática (Teoría y Práctica)*. Valladolid: Aceña.
— (1988). «La cotidianeidad en el teatro de Ionesco», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. II, 93-104. Oviedo: Universidad de Oviedo.

CARO BAROJA, J. (1974). *Teatro popular y magia.* Madrid: Revista de Occidente.
CASTAGNINO, R. H. (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.
— (1981). *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Buenos Aires: Plus Ultra.
CASTANEDA, C. (1993). *El arte de ensoñar*. Barcelona: Seix Barral.
— (2000). «Comentarios del autor en ocasión del trigésimo año de la publicación de "Las enseñanzas de don Juan"», prólogo a *Las enseñanzas de don Juan*, 25-41. México: Fondo de Cultura Económica.
CATTANI, J. (2003). *Los usos de la retórica.* Madrid: Alianza.
CHEJOV, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba.
CHION, M. (1988). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
CHÓLIZ MONTAÑÉS, M. y FERNÁNDEZ-ABASCAL, E. (2001). *Expresión facial de la emoción*. Madrid: UNED.
CORNEJO, S. y BRIK LEVY, L. (2003). *La representación de las emociones en dramaterapia.* Buenos Aires: Médica Panamericana.
CORTÉS RODRÍGUEZ, L. y BAÑÓN HERNÁNDEZ, A. (1997). *Comentario lingüístico de textos orales.* Madrid: Arco/Libros
CORVIN, M. (1997). «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 201-228. Madrid: Arco/Libros.
CUETO PÉREZ, M. (1986). «La doble enunciación del texto dramático», en *Lingüística Española Actual*, VIII, 2, 195-207.
CULLER, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
DAVIS, F. (1976). *La comunicación no verbal.* Madrid: Alianza.
DAVIES, P. y BROWN, J. (1989). *El espíritu en el átomo*. Madrid: Alianza.
DE MARINIS, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spectacolo.* Milano: Bompiani.
— (1997). *Comprender el teatro.* Buenos Aires: Galerna.
DERRIDA, J. (1967). *L'écriture et la différence*. París: Seuil.
— (1972). *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación.* Barcelona: Cuadernos Anagrama.
DE TORO, F. (1992). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
— y De Toro, A. (1998) (eds.) *Acercamientos al teatro actual (1970-1995). Historia-Teoría-Práctica*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana.
— (1999). *Intersecciones: Ensayos sobre teatro.* Frankfurt am Main: Vervuert y Madrid: Iberoamericana.
DÍAZ G. VIANA, L. (1984). *Rito y tradición oral en Castilla*. Valladolid: Ámbito.
— (1990). *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos.* Valladolid: Centro Etnográfico de Documentación.
— (1997). *Lo propio extraño.* Madrid: Sendoa.
DIDEROT, D. (1986). *La paradoja del comediante.* Madrid: Ediciones del Dragón.
DÍEZ BORQUE, J. M. (1975). «Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro», en *Semiología del teatro*, 49-92. Barcelona: Planeta.

— (1985). «Presencia-ausencia escénica del personaje», en *El personaje dramático*, 53-65, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.
DÍEZ BORQUE, J. M. Y GARCÍA LORENZO, L. (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
DÍEZ-CANEDO, E. (1968). *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortiz.
DÍEZ, E. (2001). «Maiakoski: teoría dramática», en *Acotaciones*, 7, 49-70. julio-diciembre. Madrid: Fundamentos/RESAD.
DIJK, T. A. van (1984). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
— (1987). «La pragmática de la comunicación literaria», en *Pragmática de la comunicación literaria*, 171-194. J. A. Mayoral ed. Madrid: Arco/Libros.
— (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel.
DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2001). *Estudios de teoría literaria*. Valencia: Tirant lo Blanch.
DOLEZEL, L. (1997). *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
DORT, B., (1976). *Una lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral.
DUCROT, O. (1984). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
DUROZOI, J. (1975). *Artaud: la enajenación y la locura*. Madrid: Guadarrama
DUVIGNAUD, J. (1965). *Sociología del teatro*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
— (1966). *El actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus.
ECO, U. (1975). «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en *Semiología del teatro*, 93-102, D. Borque y L. G. Lorenzo, eds. Barcelona: Planeta.
— (1999). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
— (2000). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
EHMER, H. K. *et al.* (1977). *Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Barcelona: Gustavo Gili.
EINES, J. (1994). *La formación del actor*. Madrid: Fundamentos.
FAST, J. (1971). *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Kairós.
FELDENKRAIS, M. (1985). *Autoconciencia a través del movimiento*. Barcelona: Paidós.
— (1995). *El poder del yo. La autotransformación a través de la espontaneidad*. Barcelona: Paidós.
FERNÁNDEZ, T. (2001). «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en *Teorías de lo fantástico*, 283-297. Madrid, Arco/Libros.
FERNÁNDEZ-ABASCAL, E. y CHOLIZ MONTAÑÉS, M. (2001). *Expresión facial de la emoción*. Madrid: UNED.
FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros
FO, D. (1998). *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Argitaletxe HIRU.
FREUD, S. (1968). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. (*Personajes psicopáticos en el teatro*, Vol. III).
FRYE, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1991a). *Drama y Tiempo*. Madrid: CSIC.
— (1991b). «Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)», en *Revista de Literatura*, n.° 106, 371-390. Madrid: 1991.

— (1996). *El lenguaje literario 1. La comunicación literaria.* Madrid: Arco/Libros.
— (1997). «*Escritura/Actuación.* Para una teoría del teatro», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 253-294. Madrid: Arco/Libros.
— (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro.* Madrid: Síntesis.
GARCÍA BERRIO, A. (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético).* Madrid: Cátedra.
— y HUERTA CALVO, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia.* Madrid: Cátedra.
GARCÍA LORENZO, L. ed. (1985). *El personaje dramático.* Madrid: Taurus.
— y DÍEZ BORQUE, J. M. (eds.) (1975). *Semiología del teatro.* Barcelona: Planeta.
GARCÍA-POSADA, M. (ed.) (1984). *La casa de Bernarda Alba.* Madrid: Castalia.
GARCÍA TEMPLADO, J. (1978), *La función poética y el teatro de vanguardia.* Murcia: Ediciones 23-27/Universidad de Murcia.
GARCÍA YEBRA, V. (1974). «La Poética de Aristóteles» en la ed. trilingüe de la *Poética* de Aristóteles. Madrid: Gredos.
GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.) (1988). *Teoría de los géneros literarios.* Madrid: Arco/Libros.
— (2000). *Nueva introducción a la teoría de la literatura.* Madrid: Síntesis.
GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo.* Madrid: Síntesis.
— (ed.) (1997). *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco/Libros.
GENÉ, J. C. (1985). «Personaje y actor», en *El personaje dramático*, 67-73, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.
GENETTE, G. (1988). «Géneros, "tipos" y modos», en *Teoría de los géneros literarios*, 183-233, ed. de M. A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros.
— (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.
— (1998). *Nuevo discurso del relato.* Madrid: Cátedra.
GEERTZ, C. (1989). *El antropólogo como autor.* Barcelona: Paidós.
— (1990). *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa.
GIRARD, G. *et al.* (1986). *L'univers du théâtre.* París: Presses Universitaires de France.
GIRARD, R. (1984). *Literatura, mímesis y antropología.* Barcelona: Gedisa.
GOFFMAN, E. (1974). *Les rites d'interaction.* París: Minuit.
— (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Buenos Aires: Amorrortu.
GOLEMAN, D. (1996). *Inteligencia emocional.* Barcelona: Kairós
— (1999). *La práctica de la inteligencia emocional.* Barcelona: Kairós.
GÓMEZ GARCÍA, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro.* Madrid: Akal.
GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L. (1981). *Teoría del ensayo.* Salamanca: Universidad.
GÓMEZ REDONDO, F. (1990). «El personaje dramático como signo retórico: "Tres sombreros de copa"», en *Investigaciones Semióticas III*, Vol. I, 477-486. Madrid: Visor.
GORDON CRAIG, E. (1972). *Del arte del teatro.* Buenos Aires: Hachette.
GOUHIER, H. (1989). *Le théâtre et les arts à deux temps.* Mayenne: Flammarion.
GREIMAS, J. (1973). *En torno al sentido.* Madrid: Gredos.
— y COURTEZ (1982). *Semiótica (Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje).* Madrid: Gredos.
GROTOWSKI, J. (1970a). *Hacia un teatro pobre.* México: Siglo XXI

— (1970b). *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets.

GUARINOS, V. (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Alfar.

GUERRERO ZAMORA, J. (1967). *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flors.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. *et al.* (1995). *Bajtin y la literatura*. Madrid: Visor.

— (1996). *Literatura y cine: guía didáctica*. Madrid: UNED.

— (2001). *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*. Madrid: UNED.

GUTIÉRREZ FLOREZ, F. (1993). *Teoría y praxis de Semiótica Teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (1997). *Comentario pragmático de textos polifónicos*. Madrid: Arco/Libros.

— (2000). *Comentario pragmático de textos literarios*. Madrid: Arco/Libros.

— (2002). *De pragmática y semántica*. Madrid: Arco/Libros.

HARRIS, M. (1990). *Introducción a la Antropología General*. Madrid: Alianza Universidad Textos.

HEGEL, G. W. F. (1948). *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, Colección Austral.

HELBO, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.

HERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996). *La conversation*. París: Seuil.

HERRERAS, E. (1996). *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia: Universitat de València.

HORMIGÓN, J. A. (1985). «El personaje y el director de escena», en *El personaje dramático*, 181-193, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.

— ed (1989). *Valle Inclán. Cronología, escritos dispersos, epistolario*. Madrid: Banco Exterior.

— (2002). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Madrid: ADE.

HUBERT, M-C. (1998). *Les grands théories du théâtre*. PARÍS: Armand Colin.

HUERTA CALVO, J. ed. (1989). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Serbal.

— y GARCÍA BERRIO, A. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

— (1995). «El lugar del teatro en la poética de Mijail Bajtin», en *Bajtin y la literatura*. Romera Castillo, J. *et. al.* 81-93. Madrid: Visor.

— (1999). «El teatro de Juan Rana», en *Acotaciones*, 2, 9-37. Enero- Junio.

— (2003) ed. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.

HUGO, V. (1989). *Manifiesto Romántico. Prólogo a Cromwel. Shakespeare*. Barcelona: Península.

HUSSERL, E. (1993). *Problemas fundamentales de fenomenología*. Madrid: Alianza Universitaria.

INGARDEN, R. (1971). «Les fonctions du lengage au théâtre», en *Poétique*, n.° 8, 531-538.

INNES, CH. (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.

IONESCO, E. (1965). *Notas y contranotas*. Buenos Aires: Losada.

ISER, W. (1987). «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en *Estética de la recepción*, ed. J. A. Mayoral, 215-243. Madrid: Arco/Libros.

— (1997). «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en *Teorías de la ficción literaria*, ed. de A. Garrido Domínguez. Madrid, Arco/Libros.

JAMES, W. (2002). *Pragmatismo*, Barcelona: Folio.

JACQUES-DALCROZE, E. (1999). «La rítmica, la plástica animada y la danza», en *La escena moderna*, 65-72. Madrid: Akal.

JAUSS, R. (1994). «El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789», en *Avances en teoría de la literatura*, 117-148, D. Villanueva, comp. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

JAVIER, F. (1998). *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires: Leviatán.

JOHNSON, M. (1991). *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.

JOUVET, L, (1953). *Testimonios sobre el teatro*. Buenos Aires: Psique.

JUNG, C. (2002). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.

JUNKER, D. H. (1977). «La reducción de la estructura estética: Un aspecto del arte actual», en *Miseria de la comunicación visual*, 27-76. Barcelona: Gustavo Gili.

KANTOR, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

KANDISNSKY, W. (1977). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.

— (1999). «Sobre composición escénica», en *La escena moderna*, 99-106. Madrid: Akal.

KAPLAN, D. (1973). «La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria», en *La cavidad teatral*. Barcelona: Anagrama.

KNAPP, M. L. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.

KNÉBEL, M. O. (1998). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.

KOWZAN, T. (1992). «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *El teatro y su crisis actual*, 25-60, VV. AA. Caracas: Monte Ávila.

— (1997a). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.

— (1997b). «Semiología del teatro. ¿Veintitrés siglos o veintidós años?», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 231-252. Madrid: Arco/Libros.

KRISTEVA, J. (1987). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

HELBO, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.

LAWSON, J. H. (1998). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: ADE.

LESSING, G. E. (1997). *La dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.

LOPE DE VEGA, F. (1971). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: CSIC.

LÓPEZ MOZO, J. (2002). «La palabra, ave fénix del teatro», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 257-275. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.

LOTMAN, J. *et. al.* (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

LUZÁN, I de. (1977). *La Poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Barcelona: Labor.

LYOTARD, J. F. (1989). *La Fenomenología*. Barcelona: Paidós.

MCCALLION, M. (1998). *El libro de la voz*. Madrid: Urano

MACKEE, R. (2002). *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.

MACKINTOSH, I. (2000). *La arquitectura, el actor y el público*. Madrid: Arco/Libros.

MAESTRO, J. G. (1996a). «Lingüística y poética de la transducción teatral», en *Problemata Theatralia I*, 175-211. Vigo: Universidad de Vigo.

— (ed.) (1996b). *El signo teatral: texto y representación, Problemata Theatralia I, I Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo: Universidad de Vigo.

— ed. (1998). *El personaje teatral, Theatralia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo: Universidad de Vigo.

MAMET, D. (1990). *Escrito en restaurantes*. Barcelona: Versal.

— (1999). *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

MANNONI, O. (1973). *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.

MARINETTI, F. T. *et. al.* (1999). «El teatro futurista sintético», en *La escena moderna*, 121-127. Madrid: Akal.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.

MASLOW, A. (1972). *El hombre autorrealizado: hacia una nueva psicología del Ser*. Barcelona: Kairós.

MATA LÓPEZ, E. (1998). «Sobre el narrador en el teatro», en *El personaje teatral, Theatralia II, II Congreso Internacional de Teoría del Teatro*, Jesús G. Maestro ed. Vigo: Universidad de Vigo.

MAYORAL, J. A. ed (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.

— ed. (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.

MELENDRES, J. (2000). *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Madrid: ADE.

MEYERHOLD, V. (1986). *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. Edgar Ceballos ed. México: Gaceta/Universidad Autónoma Metropolitana.

— (1990). *V. S. Meyerhold: Textos teóricos*. J. A. Hormigón ed. Madrid: ADE.

MONLEÓN, J. (1975). *El teatro del 98 frente a la Sociedad Española*. Madrid: Cátedra.

— (2002). «Democracia y público», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 69-79. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.

— (2004). *Las teatralidades del Mediterráneo*. Barcelona: Cidob/Icaria.

MORALES ASTOLA, R. (1992). «Teatro y realidad: Textos espectaculatres», en *Investigaciones Semióticas IV*. Vol. I, 423-427. Madrid: Visor

MORALES, J. (1992). *Mímesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria/Primer Acto.

MOUNIN, G. (1972). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.

MORRIS, CH. (1974). *La significación y lo significativo*. Madrid: Alberto Corazón.

MUKAROVSKY, J. (1977). *Estudios de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.

MÜLLER, H. (1990). *Teatro Escogido*, ed. de J. Riechmann. Madrid: Primer Acto.

NIETZSCHE, F. (1943). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

— (1973). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.

NOVARINA, V. (2001). *Ante la palabra*. Valencia: Pre-textos.

NÚÑEZ RAMOS, R. (1988). «La percepción de lo teatral en la lectura», en *Investigaciones Semióticas II*, Vol. I, 501-513. Oviedo: Universidad de Oviedo.

— (1991). «La comunicación teatral», en *Introducciónα la semiótica*, 53-69. A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava eds. Granada: Instituto de Estudios Almerienses.

OHMANN, R. (1987). «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas», en *Pragmática de la comunicación literaria*, 35-57, J. A. Mayoral comp. Madrid: Arco/Libros.

OLIVA, C. ed. (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio.

OLSON, E. (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.

ORTEGA Y GASSET, J. (1966). *Idea de Teatro*. Madrid: Revista de Occidente.

— (1981). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza.

PAVIS, P. (1996). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

— (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

PELLICER, C. (1975). *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la Comedia y del Histrionismo en España*. Barcelona: Labor.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). *Realismo teatral y realismo cinematográfico: las claves del debate (1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PÉREZ RASILLA, E. (1997). *Antología del teatro breve español 1898-1940*. Madrid: Biblioteca Nueva.

POLTI, G. (2000). *Las 36 situaciones dramáticas*. Madrid: La Avispa.

POPPER, K. (1982). *El conocimiento objetivo*. Madrid: Tecnos.

— (1992). *Sociedad abierta, universo abierto*. Madrid: Tecnos.

— (1997). *El cuerpo y la mente*. Barcelona: Paidós.

PORQUERAS, A. y SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. (1971). *Preceptiva dramática española. Del renacimiento al barroco*. Madrid: Gredos.

PORTOLÉS, J. (2001). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.

POYATOS, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1997). «Lírica y ficción», en *Teorías de la ficción literaria*, ed. de Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros.

PRIETO, A. (2001). *Teoría del arte dramático*. Madrid: RESAD/Fundamentos.

PRIGOGINE, I. (1997). *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus.

PROCHÁZKA, M. (1997). «Naturaleza del texto dramático», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 57-81. Madrid: Arco/Libros.

PROPP, V. (1974). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

PUIG I FERRATER, J. (1982). *Textos sobre teatre*. Ed. de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Institut del Teatre.

RAIBLE, W. (1988). «¿Qué son los géneros?», en *Teoría de los géneros literarios*, 303-339, M. A. Garrido Gallardo ed. Madrid: Arco/Libros.

REBOLLO CALZADA, M. (2004). *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*. Universidad de Alcalá de Henares.

RICHARDSON, D. (1999). *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*. Madrid: ADE.

ROAS, D. ed. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

ROMERA CASTILLO, J. (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenberger.

— *et al*. (1995). *Bajtin y la literatura*. Madrid: Visor.

— (1998). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.

ROSSELLÓ, R. (1999). *Anàlisi de l'obra teatral (teoría i pràctica)*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de L'Abadia de Monstserrat.

ROUBINE, J-J. (1990). *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. París: Bordas.

RUBIO MARTÍN, M. *et. al*. (1994). *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Colegio de España.

RUIZ RAMÓN, F. (1992). «Espacio dramático/Espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales», en *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, 23-29. D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos eds. Madrid: CSIC.
— (1985). «Personaje y mito en el teatro clásico español», en *El personaje dramático*, 281-293. L. G. Lorenzo ed. Madrid: Taurus.
RYAN, M-L. (1988). «Hacia una teoría de la competencia genérica», en *Teoría de los géneros literarios*, 253-301. M. A. Garrido Gallardo ed. Madrid: Arco/Libros.
RYNGAERT, J-P. (1991). *Introduction à l'analyse du Théâtre*. París: Bordas.
SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
SÁNCHEZ, J. A. ed. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. Y POROUERAS, A. (1971). *Preceptiva dramática española. Del renacimiento al barroco*. Madrid: Gredos.
SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (1994). *Ensayos de la palabra y el pensamiento*. Madrid: Trotta.
SANCHÍS SINISTERRA, J. (1985). «Personaje y acción dramática», en *El personaje dramático*, 97-115, L. G. Lorenzo, ed. Madrid: Taurus.
— (2002). «La palabra alterada», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 317-322. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
SASTRE, A. (2000). *El drama y sus lenguajes. Tomo I. Drama y Poesía*. Hondarrabia: Hiru.
— (2001). *El drama y sus lenguajes. Tomo II. Gramaturgia y Textamento*. Hondarrabia: Hiru.
SAVARESE, N. ed. (1992). *El teatro más allá del mar*. México: Gaceta.
— y BARBA, E. (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.
SCHREYER, L. (1999). «La obra de arte escénica», en *La escena moderna*, 172-179. J. A. Sánchez ed. Madrid: Akal.
SCHMIDT, J. F. (1987). «La comunicación literaria», en *Pragmática de la comunicación literaria*, 195-212. J. A. Mayoral ed. Madrid: Arco/Libros.
SCOTT, G. (1971). *La arquitectura del humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Seix Barral.
SEARLE, J. (1980). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
SEGRE, C. (1975). «La función del lenguaje en *Acte sans paroles* de Samuel Beckett», en *Semiología del teatro*, 193-216, D. Borque y L. G. Lorenzo eds. Barcelona: Planeta.
SERNA, A. (1999). *El trabajo del actor de cine*. Madrid: Cátedra.
SERRANO, S. (1981). *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesinos.
SILIUNAS, V. (1995). «La crítica, ¿arte o ciencia?», en *Primer Acto*, 258, 41-47.
SITO ALBA, M. (1987). *Análisis de la Semiótica Teatral*. Madrid: UNED.
STOICA, L. (2003). «Los mundos semánticos y el objeto estético: Propuesta de una lectura del espectáculo teatral». En *SIGNA* 12, 171-182. Madrid: UNED.
SPANG, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsa.
STANISLAVSKI, C. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza
— (1976). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
STRASBERG, L. (1990). *Un sueño de pasión (El desarrollo del Método)*. Barcelona: Icaria.

STRAUSS, B. (1989). *Crítica teatral: Las nuevas fronteras*. Barcelona: Gedisa.

SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

TAIROV, A. (1999). «El teatro liberado», en *La escena moderna*, 302-315. J. A. Sánchez ed. Madrid: Akal.

TALENS, J. ed. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

TAVIRA, L. (1999). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: ADE.

TEIXIDOR, J. (1989). *El drama, espectacle i transgresió*. Barcelona: Institut del Teatre.

THOMASSEAU, (1997). «Para un análisis del para-texto teatral», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 83-118. Madrid: Arco/Libros.

TODOROV, T. (1967). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.

— (1988). «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*, 31-48. M. A. Garrido Gallardo ed. Madrid: Arco/Libros.

— (2001). «Definición de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, 47-64. D. Roas ed. Madrid: Arco/Libros.

TOMATIS, A. (1988). *Educación y dislexia*. Madrid: CEPE.

— (1989). *El fracaso escolar*. Barcelona: La Campana.

TORDERA, A. (1980). «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, ed. de J. Talens. Madrid: Cátedra.

TORRES MONREAL, F. ed. (2001). *El teatro y lo sagrado*. Murcia: Universidad.

TRANCÓN, S. (1977). «La teatralidad de Artaud», en *El Viejo Topo*, 6, Marzo, 59-61.

— (1998). «Actualidad de Bertolt Brecht», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581, Noviembre, 77-83. Madrid: AECI.

— (1999). «Arte y oficio del actor», en *Primer Acto*, 279, 6-12.

— (2000a). «Percepción, teatro y mundo mágico», en *Acotaciones*, 4, Enero-Junio, 42-61. Madrid: RESAD/Fundamentos.

— (2000b). «Literatura dramática durante la transición (1975-1985)», en *ADE Teatro*, 82, Septiembre-Octubre, 140-153. Madrid: ADE.

— (2001). «El realismo simbólico de Buero Vallejo», en *ADE Teatro*, 81, Julio-Agosto, 29-31. Madrid: ADE.

TRAPERO, P. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

TRÍAS, E. (1999). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.

TUSÓN, J. (2000). *¿Cómo es que nos entendemos? (si es que nos entendemos)*. Barcelona: Península.

UBERSFELD, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

— (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.

— (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

URRUTIA, J. (1985a). *Semió(p)tica*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y Radio-Televisión.

— (1985b). «Actante y personaje. (Los actantes)», en *El personaje dramático*, 87-95, L. G. Lorenzo ed. Madrid: Taurus.

— (1992). *Sobre teatro y comunicación*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.

VV. AA. (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama
VV. AA. (1973). *La cavidad teatral*. Barcelona: Anagrama.
VV. AA. (1992). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.
VAJTANGOV (1998). *Teoría y práctica teatral*. Madrid. ADE.
WEISSMAN, P. (1967). *La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico*. México: Siglo XXI.
VELTRUSKÝ, J. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
— (1997). «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en *Teoría del teatro*, M. C. Bobes ed., 31-55. Madrid: Arco/Libros.
VILLÁN, J. (2002). «Acerca del público y la crítica», en *El teatro español ante el siglo XXI*, 123-127. C. Oliva ed. Madrid: España Nuevo Milenio.
VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe.
— ed (1994) *Avances...en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
VILLEGAS, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Otawa: Girol Books.
VILLIERS, A. (1955). *La psicología del comediante*, Buenos Aires: Hachette.
— (1972). *El arte del comediante*. Buenos Aires: Eudeba.
WITTGENSTEIN, L. (1989). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
— (1999). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, prólogo de I. Reguera. Barcelona: Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
WRIGHT, E. (1982). *Para comprender el teatro actual*. México: Fondo de Cultura Económica.
YXART, J. (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla.
ZOLA, E. (1972). *El naturalismo*. Barcelona: Península.

المحتويات

الجزء الثانى:

تعريف المسرح.

نظرية المسرح

رقم الإيداع ١٧٦٨٠/ ٢٠١٠
I.S.B.N.
978 - 977 - 704 - 296 - 3
مطابع المجلس الأعلي للآثار

